

2 bachillerato

Lengua castellana y literatura

Florián Pérez (Coord.) • Juan Gómez Capuz • Marta P. Montañez Mesas
Héctor Monteagudo Ballesteros • Dolores Moreno Lozano
M^a. Dolores Muñoz de los Ríos • Néstor G. Pérez Martínez



Diseño portada e interior: Nina Llorens
Ilustraciones: Nina Llorens
Maquetación: Ártico, S. C.
Fotografía: Archivo Tabarca y licencias Creative Commons.

Este libro corresponde al segundo curso de Bachillerato, materia de Lengua Castellana y Literatura, y forma parte de los materiales curriculares de la editorial Tabarca Llibres.

Todas las actividades que se plantean deben ser realizadas en un cuaderno u hojas aparte. Los espacios incluidos son indicativos y su finalidad es meramente didáctica.

© De esta edición: Tabarca Llibres, S.L.

© Coordinador: Florián Pérez Alarcó.
Autores: Juan Gómez Capuz, Marta P. Montañez Mesas, Héctor Monteagudo Ballesteros, Dolores Moreno Lozano, M.ª Dolores Muñoz de los Ríos, Florián Pérez Alarcó, Néstor Germán Pérez Martínez.

ISBN: 978-84-8025-660-5
Depósito legal: V-1476-2026

Impresión: Gráficas Leitzarán

Edita:
Tabarca Llibres, S.L.
Pl. Alquería de la Culla, 4
Edif. Albufera Center-ofic. 104-B
Tel.: 96 318 60 07
www.tabarcallibres.com
46910 ALFAFAR (València)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, excepto los casos previstos en la ley. Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra, diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).



1 El estudio de la lengua	4	5 Morfología	100
1. Historia de la lingüística	5	1. Definición de morfología	101
2. El proceso comunicativo	6	1.1. Palabras y morfemas	101
3. La competencia lingüística y comunicativa	7	1.2. Morfemas flexivos	102
4. Las propiedades textuales	9	1.3. Morfemas derivativos	103
5. Las secuencias y los tipos de texto	10	2. Las clases de palabras y su formación	104
6. Estudios superiores y salidas profesionales	12	2.1. Palabras variables	104
		2.2. Palabras invariables	117
2 Coherencia	16	3. La formación de palabras	122
1. La coherencia	17	a) Palabras simples, compuestas y derivadas	122
2. El resumen	18	b) La composición	122
3. El tema	22	c) La derivación (prefijación, sufijación y parasíntesis)	123
4. El esquema organizativo	27	d) Otros procedimientos	123
4.1. Ideas principales y secundarias	27	4. El análisis morfológico	124
4.2. Tipos de estructura	28	4.1. Modelo tradicional	124
4.3. Tipos de argumentos	30	4.2. Modelo desarrollado	126
5. La redacción de un texto argumentativo	35	6 Sintaxis	134
5.1. Consejos para la producción textual	35	1. Introducción a la sintaxis	135
5.2. Errores que deben evitarse	36	2. Los sintagmas	135
5.3. Ejemplos	38	2.1. El sintagma nominal (SN)	138
		2.2. El sintagma verbal (SV)	139
3 Cohesión	44	2.3. El sintagma adjetival (S Adj)	141
1. La cohesión léxico-semántica	45	2.4. El sintagma adverbial (S Adv)	141
1.1. La recurrencia	45	2.5. El sintagma preposicional (SP)	142
1.2. Las relaciones semánticas	46	3. Las funciones sintácticas	144
1.3. La isotopía léxica o campo conceptual	52	3.1. Sujeto (S)	145
1.4. Análisis de la cohesión léxico-semántica de un texto	54	3.2. Complemento directo (CD)	146
2. La cohesión gramatical	57	3.3. Complemento indirecto (CI)	147
2.1. La sustitución o deixis endofórica	57	3.4. Complemento de régimen verbal (CRV)	149
2.2. La deixis exofórica	59	3.5. Complemento circunstancial (CC)	150
2.3. La elipsis o elisión	64	3.6. Complemento locativo argumental (CLAR)	150
2.4. Los paralelismos sintácticos	64	3.7. Atributo (Atrib)	151
2.5. Los conectores o marcadores del discurso	65	3.8. Complemento predicativo (C Pvo)	152
2.6. Análisis de la cohesión gramatical de un texto	68	3.9. Complemento agente (C Ag)	153
		4. La oración	154
4 Adecuación	74	4.1. Según su estructura interna que marque la valencia de un predicado	155
1. La adecuación	75	4.2. Según la naturaleza del predicado	156
2. Ámbitos de uso y tipologías textuales	75	4.3. Según la actitud del hablante o modalidad	157
2.1. Ámbitos de uso	75	5. La oración compuesta	161
2.2. Tipologías textuales	76	5.1. Coordinada	161
3. Intención comunicativa y funciones del lenguaje	80	5.2. Yuxtapuesta	163
4. Variedades lingüísticas	84	5.3. Subordinada	165
5. La modalización	86	6. Construcciones cuantitativas	183
5.1. Deixis personal	86	6.1. Construcciones consecutivas	183
5.2. Léxico valorativo	87	6.2. Construcciones comparativas	184
5.3. Elementos cuantificadores	87	6.3. Construcciones superlativas	185
5.4. Verbos modales y perífrasis verbales	88	7. El análisis sintáctico	187
5.5. Modificadores oracionales	89	7 Léxico-semántica	194
5.6. Signos de puntuación y recursos tipográficos	89	1. El léxico	195
5.7. Figuras retóricas	90	1.1. El léxico heredado	195
5.8. Cambios de registro	91	1.2. El léxico prestado	196
5.9. Modalidades oracionales	92	2. La semántica	200
6. Análisis de la adecuación de un texto	96	2.1. El concepto de sema	200
		2.2. Los tipos de significado	200
		2.3. Las relaciones semánticas	200
		2.4. El cambio semántico	204
		2.5. La definición de palabras	206
		3. Ejemplo de cuestiones léxico-semánticas	208

unidad 5

MORFOLOGÍA

1. Definición de morfología

- 1.1. Palabras y morfemas
- 1.2. Morfemas flexivos
- 1.3. Morfemas derivativos

2. Las clases de palabras y su formación

- 2.1. Palabras variables
 - a) Verbos
 - b) Sustantivos
 - c) Adjetivos
 - d) Determinantes
 - e) Pronombres
- 2.2. Palabras invariables
 - a) Adverbios
 - b) Preposiciones
 - c) Conjunciones
 - d) Interjecciones

3. La formación de palabras

- 3.1. Palabras simples
- 3.2. Palabras compuestas
- 3.3. Palabras derivadas
- 3.4. Otros procedimientos

4. El análisis morfológico

- 4.1. Modelo tradicional
- 4.2. Modelo desarrollado
 - 4.2.1 Conceptos previos
 - 4.2.2. Modelo de análisis desarrollado de palabras simples
 - 4.2.3. Modelo de análisis desarrollado de palabras de palabras derivadas
 - 4.2.4. Modelo de análisis desarrollado de palabras compuestas
 - 4.2.5. Análisis de formas dudosas y aclaraciones

Actividades de recapitulación

1. DEFINICIÓN DE MORFOLOGÍA

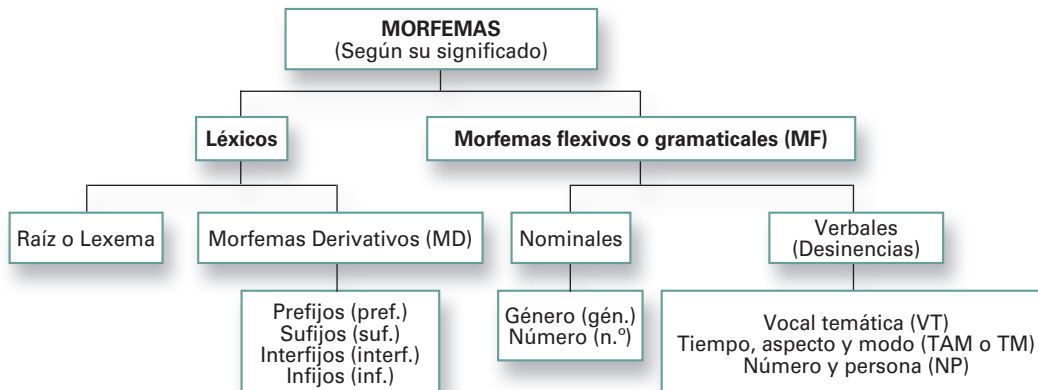
La morfología es la parte de la gramática que estudia la estructura de las palabras, sus variantes, los elementos que las constituyen y las relaciones que se establecen entre ellos. Esta unidad está dedicada tanto a la **morfología flexiva** (que estudia los morfemas flexivos), como a la **morfología léxica o derivativa** (que se encarga de los morfemas léxicos y derivativos y de la formación de nuevas palabras) y, sobre todo, al **análisis morfológico** y la **clasificación de palabras**.

1.1. Palabras y morfemas

- La **palabra** es la unidad máxima de análisis de la morfología y está formada, al menos, por un **morfema**, que es la unidad mínima de significado que forma una palabra. Cuando realizamos el análisis morfológico de una palabra, localizamos los morfemas, los clasificamos y explicamos cómo está formada esa palabra. Los morfemas pueden ser de dos tipos: **a) Los morfemas léxicos**: aquellos que aportan el significado a la palabra. El morfema léxico más importante es la **raíz** o **lexema**, que aporta el significado básico de la palabra, al que se pueden añadir otros morfemas: otra raíz (para formar una palabra compuesta): *lava + vajillas > lavavajillas*; o bien morfemas derivativos o afijos derivativos (para formar palabras derivadas): *casa + -ita > casita*. **b) Los morfemas gramaticales**, que pueden ser: los morfemas o afijos flexivos, que permiten variar de forma la palabra: *limpio, limpia, limpios, limpias*; o las desinencias (verbales), para desarrollar la conjugación: *saltar > saltaré, saltabas, saltase...*

Para realizar el análisis morfológico, emplearemos los conceptos de **raíz**, para la parte común a toda una familia léxica (**flor, florero, floristería, florecer, aflorar, floreada...**); **base léxica**, como la voz de la que se parte en el proceso derivativo y que da lugar a la formación de una palabra (*terr-* en el caso de *terreno, terrestre*, aunque la palabra simple sea *tierra*); **morfema derivativo** (MD) para los afijos (prefijos, sufijos...) y **morfema flexivo** (MF) para los morfemas gramaticales (género, número, tiempo...), como explicamos en los apartados siguientes.

En síntesis, los morfemas o afijos se pueden esquematizar como sigue:



Las bases compositivas cultas ¿forman palabras compuestas o derivadas?

Las palabras formadas por bases compositivas cultas pueden considerarse ejemplos de **compuestas** (cuando se unen dos o más bases compositivas cultas: *bio-logía, micro-bio-logía, orto-grafía*), Sin embargo, cuando se unen a otra palabra de la lengua, que no es una base culta, que existe como morfema libre, las consideramos **prefijo**, si va delante (*biocombustible, filogenético*), que es más frecuente, o **sufijo**, si va detrás (*cinéfilo*) y, por tanto, en ese caso forman palabras derivadas.

Dentro de los morfemas léxicos, encontramos un grupo especial que son las **bases compositivas cultas o elementos compositivos cultos**, que son segmentos con significado, que pueden unirse a otras bases (*decá-logo*); o a otros morfemas derivativos (*hídrico*), pero que no actúan como morfemas libres: *bio-, -logía, aero-*, por citar algunos.

ACTIVIDADES

1. Subraya las bases compositivas cultas que componen estas palabras y clasifícalas según actúen como prefijos o como sufijos. Después, explica el significado de cada palabra: *fonología, criptomoneda, gerontocracia, vicedirector, autoevaluación, mililitro, bibliofilia, triforme, hipoactivo, hidrosfera, hemeroteca, politécnica, hepatopatía*.
2. Las bases compositivas cultas (*logía, crono, cardio...*) permiten formar múltiples palabras en español, sobre todo, voces técnicas (*ortografía, filología, cardiólogo, microbio, democracia, geografía, nefrología, psicología, cardiomegalia, hematología...*). Anota, al menos, tres ejemplos de tecnicismos de las ciencias de salud formados a partir de bases cultas.
3. ¿Conoces más palabras que lleven la base compositiva culta *-cracia* o *hipo-*? Escribe tres que se te ocurran.
4. Algunas bases compositivas cultas funcionan tanto como prefijo como sufijo, es el caso de *fonoteca* y *micrófono*. Anota dos parejas de palabras en las que la misma base compositiva actúe como prefijo y como sufijo.
5. Localiza en el siguiente texto todas las palabras que incluyan una base compositiva culta, indica si funciona como prefijo o como sufijo y deduce su significado. Después, comprueba si está en el *Diccionario de la lengua española* y compara la definición con el significado que has deducido.

Durante este tiempo, coincidiendo con el auge de las apuestas deportivas, ha proliferado un tipo de propaganda muy agresiva y engañosa que no solo promovía el juego en programas de máxima audiencia, sino que incluso ofrecía dinero para hacer las primeras apuestas. [...] La ludopatía relacionada con el juego en línea es ya el segundo motivo de consulta por este comportamiento patológico en los centros de rehabilitación y tratamiento [...].

(Fragmento del editorial de *El País*, extraído de la prueba de Evaluación de Bachillerato para el Acceso a la Universidad Castilla y León, junio, 2021).

1.2. Morfemas flexivos (MF)

Los morfemas flexivos o gramaticales (MF) son afijos que expresan propiedades gramaticales, generan las variantes morfológicas de las palabras y aparecen siempre en el mismo orden, primero los morfemas derivativos (MD) y después los morfemas flexivos (MF), si es el caso.

Según la clase de palabras a las que afectan, los morfemas flexivos son:

- **Nominales.** Afectan fundamentalmente a sustantivos y adjetivos y a las demás clases de palabras que tienen género y número. Por ejemplo, en el adjetivo *limpi-o, limpi-o-s*, primero se añade el MF de género (en este caso, *-o* de masculino) y después el MF que expresa el número (en este caso, *-s* de plural).

- **Verbales.** También llamados desinencias, afectan exclusivamente a verbos. Son la vocal temática (VT), la desinencia de tiempo, aspecto y modo (TAM o TM) y la desinencia de persona y número (NP). En una forma verbal como *estudi-á-bamos*, los MF se separan así: la *-a* es la VT, correspondiente a la 1ª conjugación; *-ba-* expresa el TM, en este caso, imperfecto de indicativo, tiempo imperfectivo; y *-mos* es el NP (1.ª persona del plural). Hay que tener en cuenta que no todas las formas verbales conjugadas tienen todos los morfemas flexivos, pueden tener vocal temática y no TM, o no tener VT, por ejemplo. La ausencia de cualquiera de estos morfemas se expresará mediante un conjunto vacío (\emptyset).

1.3. Morfemas derivativos (MD)

Los morfemas derivativos (MD) son afijos que expresan algún significado léxico (cualidad, acción, lugar, etc.) y que se unen a una raíz o base de derivación para formar una nueva palabra derivada (*piano* + *-ista* > *pianista*). A veces, pueden cambiar también la categoría gramatical de la base de derivación: *calor* (sustantivo) > *caluroso* (adjetivo); *contaminar* (verbo) > *contaminación* (sustantivo).

Los morfemas derivativos se clasifican según su posición respecto a la raíz:

- **Prefijos.** Van delante de la base de derivación: *coser* > *des-coser*. Nunca cambian la categoría gramatical de la palabra original.
- **Sufijos.** Se colocan detrás de la base de derivación: *estudiar* > *estudia-nte*. Sí pueden cambiar la categoría de la palabra original, pero no siempre lo hacen: *mesa* > *mes-illa*. Según la categoría que aportan, los sufijos pueden ser nominalizadores o nominales (forman nombres: *-ción, -idad...*), adjetivadores o adjetivales (forman adjetivos: *-ble, -oso...*) y verbalizadores o verbales (*-izar, -ear...*). El sufijo *-mente* crea adverbios de modo a partir de la base del adjetivo en femenino (*fugaz* > *fugazmente*), por tanto, es adverbial o adverbializador.
- **Infijos.** Se insertan en la raíz: como *-it-* en *Carl-it-a* (se inserta en *Carla*).
- **Interfijos.** Se ubican entre la base y el resto de sufijos: la *-c-* de *rincon-c-ito* o *cafe-c-ito*.

Los sufijos apreciativos

Un grupo especial de sufijos son los apreciativos, que expresan tamaño, atenuación, cercanía, aprecio, menosprecio... o cualquier otra valoración que hace el hablante con esa palabra. Estos sufijos forman tres tipos de derivados: **augmentativos** (*besazo*), **diminutivos** (*besito*) y **despectivos** o peyorativos (*vestiducho, poetastro, villorrio*). Pueden ser diferentes según su adscripción geográfica (*besito, besico, besillo, besino, besete, besño...*).

ACTIVIDADES

6. Localiza los prefijos y sufijos en las siguientes palabras y explica su significado: *babear, sobreproteger, pianista, reconducir, subacuático, jienense, bilbaíno, descorchar, jabato*.
7. Añade sufijos para formar palabras nuevas a partir de estas bases: *dulce, pensar, salir, silla, fruta, fútbol*.
8. ¿Pueden añadirse sufijos apreciativos a todas las palabras anteriores? ¿A cuáles no? Comenta qué palabras crees que pueden llevar sufijos apreciativos y por qué.

Amalgamas

Algunos morfemas son amalgamas, es decir, presentan *sincretismo*, porque un mismo elemento agrupa varias informaciones que no se pueden separar. Por ejemplo, en algunos verbos derivados de adjetivos o nombres (*peine* > *peinar*) la *-a* del infinitivo es, a la vez, un morfema derivativo (MD) sufijo formador de verbos (*-ar*) y la vocal temática (VT) de la 1.ª conjugación. Lo mismo ocurre con el morfema TM, porque aglutina tiempo, aspecto y modo sin que se pueda separar cada contenido, o el morfema de NP, que es una amalgama de número y persona, y esos dos significados no se puedan separar.

¿Cómo diferenciar un interfijo, un sufijo y un infijo?

El **interfijo** es un MD que se inserta entre la base y el resto de morfemas (*hum-ar-eda, cancion-c-ita, noch-ec-ita*), mientras que son **infijos** los que se incrustan en medio de la raíz (*Carl-it-os, paragü-it-as, guap-isim-a, mes-it-a*). Un truco para diferenciarlos, es que la palabra sin el infijo sí existe (*Carl-os, mes-a*), pero no sin el interfijo (*cancción* > **cancion-ita* > *cancion-c-ita*).

¿El diminutivo solo significa tamaño?

El diminutivo muchas veces se utiliza para expresar valores diferentes al tamaño. Pueden ser afectivos (*sobrinito*), irónicos (*chalecito*, aunque se trate de una vivienda de grandes dimensiones), etc. Los diminutivos no suelen aparecer en el diccionario, salvo si se han lexicalizado (*horquilla, cajetín, pasillo*, no son realidades pequeñas, sino que poseen otros significados no relacionados con el tamaño). Además, no todas las palabras que llevan *-illo* o *-ito* son derivadas, sino que han evolucionado hasta esa forma por otros procedimientos (*óbito, novillo*, otros eran diminutivos en latín, pero no en castellano (*hebillas, ovillo*)).

2. LAS CLASES DE PALABRAS Y SU FORMACIÓN

2.1. Palabras variables

A) VERBOS

Clases variables e invariables, abiertas o cerradas

Las clases de palabras pueden clasificarse en dos grupos, según tengan o no variación formal. Son **variables** el verbo, el sustantivo, el pronombre, los adjetivos y los determinantes, generalmente, por la presencia de morfemas flexivos (*cantar, cantaría; coche, coches; mi, mis; seca, secas; la, las*). En cambio, las preposiciones y las conjunciones son **invariables** (*a, en; que, si*). Por otro lado, también se pueden clasificar según sean clases **abiertas** (cuando forman un paradigma que puede incrementar el número de palabras, por ejemplo, mediante MD como prefijos o sufijos, como verbos, sustantivos y adjetivos) o clases **cerradas** (cuando tienen un número limitado y fijo de formas, como las preposiciones, conjunciones, determinantes y adverbios, salvo los adverbios en *-mente*).

El verbo es una clase de palabra caracterizada por admitir flexión de persona, número, tiempo, modo y aspecto. Desde el punto de vista sintáctico, el verbo es el núcleo del **sintagma o grupo verbal**. Desde el semántico, los verbos pueden expresar contenidos léxicos (*comer, viajar*) o bien conceptos puramente gramaticales (*ser, estar, haber*).

Los verbos pueden clasificarse según varios puntos de vista:

- **Morfológico**: se distinguen los verbos **regulares** (aquellos que se ajustan al modelo de conjugación, sin cambios en su raíz: *cant-ar, cant-ó, cant-aba*) de los **irregulares** (*ir > voy, iré, fuiste*), incluyendo en estos los verbos defectivos (aquellos que no tienen la conjugación completa, por ejemplo, *ocurrir* o *llover* solo tienen formas de 3.ª persona, de ahí que también se llamen *terciopersonales*).
- **Sintáctico**: se dividen en **copulativos** (*ser, estar, parecer*), **semicopulativos** (*ponerse enfermo; quedarse triste*) o **predicativos** (*hablar, hacer*). Estos últimos, según los argumentos que seleccionen, pueden ser transitivos (*dar*) o intransitivos (*brillar*).
- **Semántico**: según el significado, la división más habitual distingue entre verbos **de acción** (*estudiar, gritar*), **proceso** (*crecer*) o **estado** (*saber, yacer*).

Puedes consultar la conjugación de todos los verbos del español en el *Diccionario de lengua española* pinchando sobre el icono 'conjuguar' (resaltado en azul), junto al verbo buscado:

adecuar

Conjugar

Conjugar el verbo adecuar

Del lat. *adaequāre*.

Conjug. c. *averiguar* o c. *actuar*.

¿Qué es el tema verbal?

El tema verbal es la **unión de la raíz y la vocal temática** (*soñ-a-r > soñ-a-dor*). En la conjugación, permite agrupar diversos tiempos verbales (tema de presente, tema de perfecto...). Eso explica que existan variantes (llamadas alomorfos, como verás en el apartado 4.2): por ejemplo, el gerundio de *sentir* es *sintiendo*, pues toma como base el tema verbal de perfecto (*sintió > sintiendo*) y no el tema de presente (*siento > *sintiendo*). A veces, el tema verbal coincide con la base léxica de la que parte la palabra para formar derivados (*vol-a-r > volador*).

Para realizar el **análisis morfológico** de los verbos hay que conocer su estructura. Las formas verbales contienen siempre los mismos morfemas en idéntico orden: raíz; vocal temática (VT); tiempo, aspecto y modo (TAM); y número y persona (NP). Cuando alguno de estos morfemas no está explícito, se marca la existencia de un segmento nulo (\emptyset).

RAÍZ	VT	TM	NP
<i>soñ-</i>	<i>-a-</i>	<i>-ba-</i>	<i>-s</i>
<i>com-</i>	<i>-e-</i>	<i>-rá-</i>	\emptyset
<i>viv-</i>	\emptyset	<i>-a-</i>	<i>-mos</i>

La unión de la raíz con la vocal temática se denomina **tema verbal** y permite diferenciar las tres conjugaciones. A ese tema verbal se añaden las desinencias para desarrollar toda la conjugación. Las desinencias de los verbos regulares en español son las siguientes:

			NÚMERO - PERSONA						
			TAM	SINGULAR			PLURAL		
				1. ^a	2. ^a	3. ^a	1. ^a	2. ^a	3. ^a
TEMA VERBAL	INDICATIVO	PRESENTE	-Ø-	-Ø-	-s-	-Ø-	-mos	-is	-n
		PRET. IMPERFECTO	-ba- (1. ^a conj) -a- (2. ^a y 3. ^a conj.)	-Ø-	-s-	-Ø-	-mos	-is	-n
		PRET. PERF. SIMPLE	-é- / -í-, -ste-, -ó- / -ió- -Ø-, -ste-, -ro-	-Ø-	-Ø-	-Ø-	-mos	-is	-n
		FUTURO IMPERFECTO	-re- -ra-	-Ø-	-s-	-Ø-	-mos	-is	-n
		CONDICIONAL SIMPLE	-ría-	-Ø-	-s-	-Ø-	-mos	-is	-n
	SUBJUNTIVO	PRESENTE	-e- (1. ^a conj.) -a- (2. ^a y 3. ^a conj.)	-Ø-	-s-	-Ø-	-mos	-is	-n
		PRET. IMPERFECTO	-ra- o -se-	-Ø-	-s-	-Ø-	-mos	-is	-n
		FUTURO	-re-	-Ø-	-s-	-Ø-	-mos	-is	-n
		IMPERATIVO	-Ø-		-Ø-		-d		

La conjugación verbal está compuesta por formas simples, compuestas y no personales.

- Las **formas simples** son una única palabra con flexión variable (*baila, bailaban, bailarías...*).
- Las **formas compuestas**, en cambio, están formadas por el verbo *haber* conjugado y el participio del verbo que se está conjugando (*he participado, habías dormido...*).
- Finalmente, **las formas no personales** del verbo son infinitivo, gerundio y participio, que se forman con un afixo o morfema flexivo detrás de la vocal temática, como se muestra en el cuadro, con un ejemplo de cada conjugación (*volar, comer, salir*):

FORMA NO PERSONAL SIMPLE	Conjugación	RAÍZ	VT	AFIJO O MF (DESINENCIA)
INFINITIVO	1. ^a	vol-	-a-	-r
	2. ^a	com-	-e-	
	3. ^a	sal-	-i-	
GERUNDIO	1. ^a	vol-	-a-	-ndo
	2. ^a	com-	-e-/i-/ie-	
	3. ^a	sal-	-i-/ie-	
PARTICIOPIO	1. ^a	vol-	-a-	-do
	2. ^a	com-	-e-/i-	
	3. ^a	sal-	-i-	

¿Imprimido o impreso?

Algunos verbos poseen dos participios: uno regular y otro, irregular (*freído ~ frito, proveído ~ provisto*), a veces, con diferente valor: el primero se usa, generalmente, en las formas verbales compuestas (*Han elegido al nuevo candidato*), mientras que el segundo es más frecuente como modificador de un nombre (*El candidato electo*).

El infinitivo y el gerundio (no así el participio) también presentan formas compuestas: *haber llegado* y *habiendo llegado*, mediante el auxiliar *haber* y el participio correspondiente (como el resto de formas compuestas de la conjugación).

¿Locución verbal es lo mismo que perífrasis verbal?

Algunos significados verbales requieren de más de una palabra, como en *dar a entender*, cuyo significado no es la suma de las palabras que contiene (*dar + a + entender*), sino uno nuevo, más o menos transparente o evidente, en este caso, 'insinuar'. Las locuciones verbales no deben confundirse con las perífrasis verbales, que añaden un valor o matiz modal o aspectual, pero mantienen el valor léxico del verbo auxiliado: *empezar a llover, tengo que estudiar*.

Las locuciones

Existen locuciones equivalentes a todas las categorías, que les dan nombre:

TIPOS DE LOCUCIÓN	EQUIVALE A	EJEMPLO
Locución verbal	verbo	<i> echar de menos, dar la cara, dejar plantado</i>
Locución sustantiva o nominal	sustantivo	<i> media naranja, ojo de buey, pata de gallo</i>
Locución adjetiva	adjetivo	<i> puro y duro, de armas tomar</i>
Locución adverbial	adverbio	<i> a fuego lento, en broma</i>
Locución preposicional	preposición	<i> a raíz de, en caso de, en relación con</i>
Locución conjuntiva	conjunción	<i> de manera que, ya que</i>
Locución interjectiva	interjección	<i> cómo no, hasta luego, no me digas</i>

Las formas no personales también se emplean en español para formar las **perífrasis verbales**, que son construcciones sintácticas predicativas formadas por un verbo auxiliar o principal y otro verbo (auxiliado) en forma no personal (infinitivo, gerundio o participio), que pueden ir seguidos (*Lleváis estudiados cuatro temas*), o ir unidos por una preposición o conjunción (*tenían que terminar unas tareas*) y pueden ser de dos tipos:

- a) **Perífrasis modales:** el auxiliar es un verbo modal que expresa nociones como capacidad (*podemos hablar*), probabilidad (*deben de ser mis amigas quienes llaman*) u obligación (*debes acudir en persona*).
- b) **Perífrasis tempoaspectuales:** el verbo auxiliar aporta un significado relativo al tiempo o al aspecto expresado en una situación (en su inicio, su finalización...).

También se pueden clasificar según la forma no personal que incluyen, es decir:

- a) **Perífrasis de infinitivo:** *acabamos de llamar*.
- b) **Perífrasis de gerundio:** *llevan saliendo varios meses*.
- c) **Perífrasis de participio:** *¿tienes hechos los ejercicios?*

Ambas clasificaciones son compatibles al analizar las perífrasis, tanto si se clasifican según el verbo auxiliado (infinitivo, gerundio o participio), como por su significado (modal o tempoaspectual), que son las que aparecen en el siguiente cuadro:

PERÍFRASIS VERBALES SEGÚN SU SIGNIFICADO			
PERÍFRASIS MODALES			
Aportan significados sobre la actitud del hablante			
Obligación	Expresan obligatoriedad.	<i>Haber de + infinitivo</i>	<i>Has de escuchar el tema</i>
		<i>Deber + infinitivo</i>	<i>Deben recoger</i>
		<i>Tener que + infinitivo</i>	<i>Tenemos que practicar</i>
Posibilidad	Señalan posibilidad, conjetura o aproximación.	<i>Poder + infinitivo</i>	<i>Podéis salir más pronto</i>
		<i>Deber de + infinitivo</i>	<i>Deben de ser las siete</i>
		<i>Venir a + infinitivo</i>	<i>Viene a costar un euro</i>

PERÍFRASIS TEMPOASPECTUALES			
Indican en qué fase se encuentra la acción expresada por el verbo (por orden temporal)			
Ingresivas	La acción está a punto de comenzar, aún no se ha iniciado	<i>Ir a + infinitivo</i>	<i>Voy a viajar a Madrid</i>
		<i>Estar a punto de + infinitivo</i>	<i>Estaba a punto de nacer</i>
Incoativas	Expresan el momento inicial de la acción, su comienzo.	<i>Echarse a + infinitivo</i>	<i>Se echó a correr</i>
		<i>Romper a + infinitivo</i>	<i>El bebé rompió a llorar</i>
		<i>Ponerse a + infinitivo</i>	<i>Nos pusimos a cocinar</i>
		<i>Empezar a + infinitivo</i>	<i>Empezabas a jugar</i>
		<i>Comenzar a + infinitivo</i>	<i>Comenzaba a amanecer</i>
Durativas	Señalan la acción en su desarrollo.	<i>Estar + gerundio</i>	<i>Estáis creciendo</i>
		<i>Ir + gerundio</i>	<i>Voy mejorando en ello</i>
		<i>Venir + gerundio</i>	<i>Vengo pensando esa idea desde hace días</i>
Terminativas	Indican el fin de la acción. Se llaman <i>egresivas</i> cuando expresan una interrupción.	<i>Llevar + gerundio</i>	<i>Llevas jugando dos horas</i>
		<i>Dejar de + infinitivo</i>	<i>Nunca dejas de aprender</i>
		<i>Acabar de + infinitivo</i>	<i>Acababa de llegar a casa</i>
		<i>Terminar de + infinitivo</i>	<i>Terminé de repasar tarde</i>
Perfectivas o resultativas	Expresan el resultado de una acción.	<i>Cesar de + infinitivo</i>	<i>Cesó de llover a las nueve</i>
		<i>Llevar + participio</i>	<i>Lleva publicadas varias obras</i>
Frecuentativas	Señalan la repetición o la frecuencia de una acción.	<i>Tener + participio</i>	<i>Tenía preparadas las tareas</i>
		<i>Volver a + infinitivo</i>	<i>Ha vuelto a ganar</i>
		<i>Andar + infinitivo</i>	<i>Andaba buscando un regalo</i>
Consuetudinarias o reiterativas	Señalan la repetición constante de una acción, es decir, un hábito o costumbre.	<i>Seguir + gerundio</i>	<i>Seguían entrenando</i>
		<i>Continuar + gerundio</i>	<i>Continuás tocando el oboe</i>
		<i>Soler + infinitivo</i>	<i>Solías leer por las noches</i>
		<i>Acostumbrar a + infinitivo</i>	<i>Acostumbra a madrugar</i>

Las perífrasis verbales aspectuales están muy relacionadas con el **momento en que se produce la acción**. De hecho, el valor aspectual en los tiempos verbales simples va ligado al tiempo, de ahí que el morfema correspondiente sea TAM (tiempo, aspecto y modo) y no se puede separar el valor temporal del valor aspectual, pero no todos los valores aspectuales se expresan con un morfema, por ello, para el resto de valores aspectuales, podemos utilizar las perífrasis. Ese valor tempoaspectual puede representarse en una línea temporal para ubicar cada tipo de perífrasis según el momento o el modo de la acción.

¿Cómo se analizan las perífrasis verbales?

Sintácticamente, las perífrasis verbales forman una unidad que funciona como núcleo verbal:

Ando buscando una asociación que ayude a los más necesitados para ser voluntaria
N

Desde el punto de vista morfológico, está formada por, al menos, dos elementos, entre los que a veces puede situarse un nexa. El verbo auxiliar (Aux) se sitúa siempre delante y suele estar conjugado, por lo que aporta la información acerca del tiempo, modo, aspecto, número y persona. En cambio, el verbo auxiliado es una forma no personal del verbo (FNP) o auxiliado, aporta el significado léxico, puede ser o no pronominal (*acaban de llegar/dormirse*) y es el que selecciona los argumentos. Por tanto, la estructura es: Aux + (NX) + FNP.

Por ejemplo, en *volvieron a salir*, el verbo auxiliar *volvieron* aporta la información gramatical (3.ª persona del plural del presente de indicativo), mientras que el auxiliado *salir* incluye el significado léxico, en este caso,

en infinitivo. Entre ambas formas aparece la preposición *a* que funciona como nexo entre ambas formas verbales:

VERBO AUXILIAR	NEXO	VERBO AUXILIADO O PRINCIPAL EN FORMA NO PERSONAL
<i>Volvieron</i>	<i>a</i>	<i>salir</i>
3. ^a p. pl. pret. perf. indicativo	Preposición	Infinitivo

Las perífrasis forman una unidad con significado unitario (*llevas jugando dos horas*), porque el verbo auxiliar ha perdido su significado léxico (*llevar* ya no significa ‘conducir, guiar’) sino que aporta únicamente un valor modal o aspectual, relacionado con el modo o el momento de la acción (resultativa en el caso de *llevar + participio*). No debe confundirse con otras construcciones más libres en las que aparecen dos verbos seguidos, por ejemplo, formando una construcción de infinitivo (*los pacientes deseaban volver a casa pronto*): en este caso, *desear* (*querer, anhelar*) y *volver* (*regresar*) mantienen ambos su significado léxico.

Usos rectos y usos desplazados de algunos tiempos verbales

El uso recto de los tiempos verbales es el significado y uso básico que poseen. Algunos tiempos verbales pueden emplearse en el discurso con un matiz de significado diferente al que se denomina uso **desplazado, trasladado o dislocado** del verbo. Esto sucede, sobre todo, en el presente de indicativo, pues es el tiempo absoluto por excelencia. El presente es el tiempo de la descripción, es el punto de partida para establecer las relaciones temporales: la anterioridad, posterioridad o simultaneidad toman siempre como referencia el presente de la enunciación, el *ahora*. Pero además del *ahora* enunciativo, el presente se emplea en otros contextos, que pueden analizarse pragmáticamente:

TIEMPO VERBAL: PRESENTE DE INDICATIVO	
USOS RECTOS	USOS DESPLAZADOS
El <i>ahora</i> de la enunciación: <i>Estoy sentado en el sofá</i>	PRESENTE HISTÓRICO: <i>El Apolo 11 llega a la luna en 1969</i>
Acciones habituales: <i>Voy a clase en autobús</i>	PRESENTE NARRATIVO: <i>Anoche llego a casa y veo que hay luz</i>
Descripciones y enunciados intemporales (presente genérico o gnómico): <i>El sol es una estrella</i>	PRESENTE PRO FUTURO o PROSPECTIVO: <i>Mi hija se va a Francia en verano</i> PRESENTE DE MANDATO O DEÓNTICO: <i>Ahora bajas la basura y recoges tu cuarto</i> (órdenes, sugerencias, ruegos...) PRESENTE PROGRESIVO: <i>Me molestas</i> > equivale a la perífrasis durativa “Me estás molestando” (acción en curso en el momento de la enunciación)

Otros tiempos verbales también presentan usos desplazados, por ejemplo, el **pretérito imperfecto de cortesía** (*¿Qué deseaba, señor?*) que se usa en presente de la comunicación; el **futuro de probabilidad** (*costará diez euros*) o el **futuro de sorpresa** (*¿Quién llamará a estas horas?*).

ACTIVIDADES

9. Busca la conjugación verbal de los verbos irregulares *roer* y *abolir*. ¿Cuál es su forma de 1.ª persona del singular en presente de indicativo?
10. Algunos verbos no tienen todas las formas verbales. A estos se les denomina verbos defectivos, por ejemplo, algunos de fenómeno meteorológico (*diluviar*) solo se conjugan en 3.ª persona del singular; también otros verbos defectivos llamados terciopersonales, como *atañer*, *acontecer* o *competeter*. Busca su conjugación en el diccionario e indica qué personas se conjugan.
11. Escribe la forma verbal a la que corresponde el siguiente enunciado verbal:
 - 2.ª p. pl. pretérito perfecto de subjuntivo (volver).
 - 1.ª p. pl. condicional compuesto (traducir).
 - 3.ª p. sg. presente subjuntivo (haber).
 - 2.ª p. sg. pretérito perfecto simple de indicativo (andar).
 - 3.ª p. pl. pretérito imperfecto de subjuntivo (traer).
 - 1.ª p. sg. pretérito perfecto simple de indicativo (conducir).
12. Expresa el enunciado verbal de las siguientes formas (persona, número, tiempo, modo e infinitivo): *comíamos*, *movieran*, *hubieran escapado*, *valgan*, *hayáis subido*, *pienso*, *produjisteis*, *ennoblecieron*, *aflojad*, *granzando*, *desharíais*, *surquen*.
13. Localiza y subraya los verbos de este fragmento y clasifícalos según sean regulares o irregulares.

La democratización del conocimiento se ha producido en paralelo a los avances en la escolarización, a la construcción de regímenes de derecho y a la cimentación y consolidación de pilares que sostienen y garantizan las libertades de conciencia, pensamiento y expresión. Si en épocas pretéritas el saber estaba en posesión de unos pocos privilegiados, en nuestros días cualquiera puede tener acceso a infinitas fuentes por las que brotan la cultura, el arte o la ciencia. Como ocurre con todas esas materias, a las que hoy cualquiera puede acceder gracias a la educación universal y gratuita o a través del maná de internet, sucede con la literatura, que es fuente de conocimiento y entretenimiento. Hace no demasiado tiempo, los libros no eran un objeto asequible para las clases populares. Eran un artículo de lujo. Y para que un libro llegase a una casa, habían de combinarse no pocos factores. [...]

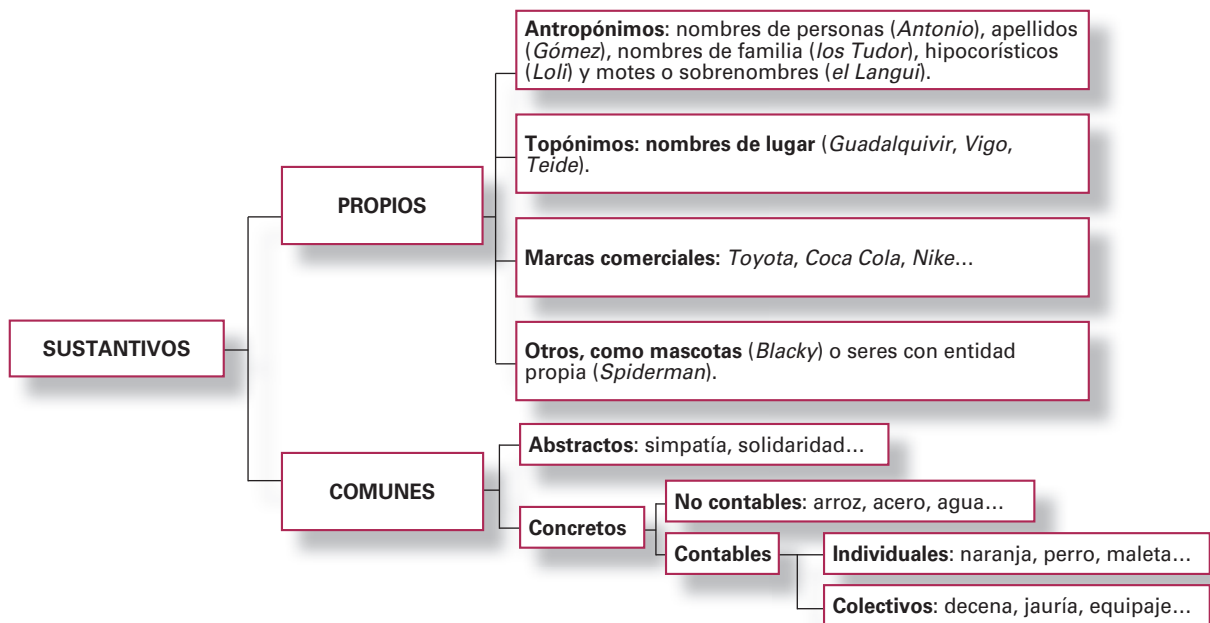
ANTONIO GALVÁN GONZÁLEZ, "Leer", *El Periódico Extremadura*, 9/4/2022
(Fragmento extraído de la EBAU de Extremadura, convocatoria de junio 2022)

14. En el anterior texto aparecen tres perífrasis verbales. Analiza su estructura y clasifícalas según la FNP que incluyen y según su significado (modal o aspectual).
15. Identifica las formas verbales de estas oraciones e indica si presentan un uso recto o un uso desplazado. En esos casos, explica qué valor aportan en el contexto:
 - a. *En agosto nos vamos de vacaciones a Portugal.*
 - b. *Está sentada en la tercera fila.*
 - c. *¿Qué quería? ¿La ayudo?*
 - d. *Rodríguez gana el Premio Piscis en 2018 y fallece en 2020.*
 - e. *En mi casa comemos a las dos.*
 - f. *Te pones en la cola y esperas tu turno.*
 - g. *Alexia Putellas consigue su primer Balón de Oro en 2021.*
 - h. *El protagonista abrió la puerta, mira dentro y confirma su sospecha.*
 - i. *Aterrizará en unos diez minutos.*

B) SUSTANTIVOS

El sustantivo o nombre es una clase de palabras que designa entidades muy diversas: personas (*Inmaculada, abuelo*), animales (*jirafa, cocodrilo*), lugares (*Jaén, pueblo*), sucesos o eventos (*concierto, viaje*), etc. Desde el punto de vista morfológico, el nombre es una **clase variable que posee género** (*jefa > jefe*) y **número** (*lápiz > lápices*). Desde el punto de vista sintáctico, el nombre es el núcleo del **sintagma o grupo nominal** y admite determinantes y adjetivos que lo modifican y concuerdan con él en género y número (*el libro nuevo > los libros nuevos*). También puede admitir otros modificadores, como los grupos preposicionales (*el libro de aventuras*) o las oraciones de relativo (*el libro que he comprado*).

Según su significado, expresan múltiples nociones y pueden clasificarse según diversos factores:



ACTIVIDADES

16. Localiza los sustantivos de este artículo de opinión y clasifícalos según el esquema anterior:

[...] Confieso que siento una inmediata antipatía por cualquier persona que desprecia la manera que tenemos los andaluces de pronunciar. El español, con 489 millones de hablantes nativos, es la segunda lengua del mundo detrás del chino mandarín. Y con casi 600 millones de usuarios, es la segunda lengua de comunicación internacional detrás del inglés.

5 Salamanca, Bogotá, Buenos Aires, Los Ángeles, Cádiz, Lima, Aguascalientes, Malabo... No se habla mejor ni peor en ningún sitio, cada cual habla según sus matices. La diversidad respetada asegura la unidad y la gran riqueza de nuestro idioma. [...]

Fragmento extraído de la prueba ordinaria de la EVAU de la Comunidad de Aragón (2021).

17. Siguiendo el ejemplo anterior, explica la diferencia de estos otros sustantivos homónimos: *muñeca, orden, sierra* o *clave*.

Recuerda

Algunos sustantivos pueden clasificarse en varios apartados. Por ejemplo, en el caso de palabras homónimas como 'corte': cuando es femenino (*una corte*) significa grupo de personas, por tanto, es colectivo. En cambio, cuando es masculino (*un corte*), es individual.

El género de los sustantivos

Como ya sabemos, los sustantivos en español pueden ser masculinos o femeninos, no existen sustantivos neutros. Esta es una cuestión gramatical, basada en diversas razones, sobre todo, etimológicas: dado que la mayor parte del léxico castellano procede del latín, la mayoría mantiene el género que tenía en esa lengua (*TURRIS* fem. > *la torre*).

Sin embargo, algunas palabras presentan dudas o peculiaridades al respecto. En algunos casos, se debe a la confusión entre el género (gramatical) del sustantivo y el sexo biológico o identidad sexual que se desea designar. Además, con frecuencia se asocia la terminación -o para el masculino y la -a para el femenino, pero en español hay mucha variedad morfológica en la expresión del género gramatical. Por eso, atendiendo al género (y no al sexo o identidad sexual), conviene prestar atención al grupo especial de sustantivos que designan a seres sexuados (reales o imaginarios), así como a la expresión de oficios, cargos y profesiones:

CLASIFICACIÓN DE SUSTANTIVOS SEGÚN SU GÉNERO GRAMATICAL	
Ambiguos (No designan a seres sexuados)	<i>el azúcar / la azúcar, el mar / la mar</i>
Variables en cuanto al género	<i>gato/gata, zar/zarina, el jefe / la jefa</i>
Invariables o comunes en cuanto al género	<i>el/la pianista, el/la modelo, el/la auxiliar</i>
Heterónimos (distinta raíz)	<i>toro/vaca, padre/madre</i>
Epícenos (un género para dos sexos)	<i>persona, víctima, testigo, miembro...</i>
Ortónimos (un género para un solo sexo, no existe para el otro sexo)	<i>arpía, pitonisa, fraile</i>

El uso del género en algunos sustantivos ha sufrido una **evolución por cambios sociales** (no solo morfológicos). Por ejemplo, ciertos oficios solo estaban desempeñados por hombres (*juez*) o por mujeres (*comadrona*). La sociedad avanza y hay mujeres y hombres desempeñando los mismos puestos de trabajo. De ahí que el lenguaje también se vaya adecuando a la realidad, para nombrar y visibilizar las nuevas realidades. Algunas palabras han pasado por varias fases y han adoptado diferente forma según el género gramatical para indicar el sexo de la persona a la que se refieren: en el caso de *el juez*, como profesión (epiceno en origen), evolucionó primero a *la juez* (como sustantivo invariable) y, posteriormente, a *la jueza* (variable). Algo similar ocurrió con *comadrón*, *matrón* o *azafato* (sustantivos variables a partir de los femeninos *comadrona*, *matrona* y *azafata*, que eran ortónimos porque solo las mujeres ejercían esos oficios hasta hace unas décadas).

En el caso de ciertos **animales**, el sexo biológico no se puede marcar con un morfema o con otra raíz, sino añadiendo esa información con los términos *hembra/macho*, por ejemplo, *tiburón* es epiceno (*el tiburón* es un nombre masculino desde el punto de vista gramatical, pero la especie tiene ejemplares de ambos sexos, de modo que, si se quiere especificar, se debe añadir la aclaración: *el tiburón hembra / el tiburón macho*).

Por último, algunos sustantivos presentan un significado diferente según sean masculinos o femeninos. Esto se puede deber a diversas razones: a veces se trata de homónimos (palabras con la misma forma, pero distinto significado), como *el corte/la corte*; *el frente/la frente*; *el editorial/la editorial*, aunque a veces sus significados están relacionados. Otras veces, una de las voces se ha especializado o ha adquirido un matiz semántico de tamaño (*bolso/bolsa*; *barco/barca*), de tipo de objeto, como en la relación entre el árbol y su fruto (*naranja/naranja*; *manzana/manzana*), de procedencia geográfica o dialectal (*el computador/la computadora*), entre otros.

¿Asistenta es el femenino de asistente?

Algunas palabras tienen un significado sin equivalente en el otro género gramatical, como le ocurre a 'asistenta' (con el significado de 'empleada doméstica') que no tiene el correspondiente masculino. A este fenómeno se le denomina *vacío léxico*. En cambio, 'asistente' (con el significado de 'persona que asiste') es una palabra invariable que designa a quien desempeñe esa función y se distingue con los determinantes y la concordancia (*ha llegado el nuevo asistente / la nueva asistente de Dirección*, no **la nueva asistenta de Dirección*). Es decir, frente a 'asistenta' existe un masculino ('el asistente') pero con otro significado. Esto se conoce como *vocablo ocupado*. Lo mismo ocurre con palabras como 'señorito' y 'señorita' o 'la gobernanta' (frente a 'el/la gobernante').



Peculiaridades en el número de los sustantivos

Algunos sustantivos solo pueden expresarse en singular (*tez, caos*). A este fenómeno se le denomina *singularia tantum*. Es más frecuente en plural (*añicos, víveres*), cuando recibe el nombre de *pluralia tantum*. Otros nombres admiten tanto la forma en singular como en plural cuando se refieren a una realidad dual (*gafa ~ gafas; pantalón ~ pantalones; tijera ~ tijeras*), es decir, sustantivos que en singular hacen referencia a dos elementos o elementos pares (*pareja, ambos*).

El número de los sustantivos

El número permite hacer referencia a una o varias entidades. En español, puede adquirir dos valores: **singular** o **plural**. El singular es el número no marcado, es decir, el que no requiere de segmentos morfológicos que lo manifiesten. Por tanto, el morfema de número que se marca es el plural, generalmente, con el morfema flexivo *-s* o *-es* (*vaso > vasos; luz > luces*). No obstante, hay otros modos de marcar el plural según una serie de reglas generales que siguen la mayoría de sustantivos en español:

- Los acabados en vocal átona o en *á, é, ó* tónicas hacen el plural en *-s* (*mano > manos, bebé > bebés*).
- Los acabados en *í, ú* tónicas admiten las dos variantes (*esquí > esquís/esquíes; tabú > tabús/tabúes*), aunque la lengua escrita prefiere la forma con *-es*.
- Los acabados en consonante añaden *-es* (excepto *hipérbaton*, cuyo plural es *hipérbatos*).
- Los agudos y monosílabos acabados en *-s* y *-x* también añaden *-es* (*autobús > autobuses; fax > faxes*), el resto son invariables (*el lunes / los lunes; el clímax / los clímax*).

ACTIVIDADES

18. Clasifica los siguientes sustantivos según su género: *masajista, invidente, doctora, secretario, abuelo, madrina, mar, monje, testigo, ninfa*.

19. Forma el masculino de los siguientes femeninos:

<i>la agente</i>	<i>la fontanera</i>	<i>la jueza</i>
<i>la señora</i>	<i>la médica</i>	<i>la vicerrectora</i>
<i>la matemática</i>	<i>la egiptóloga</i>	<i>la condesa</i>

20. Localiza los sustantivos del siguiente fragmento y clasifícalos según el número (singular o plural). Explica qué regla se aplica para formar el plural de cada uno de ellos y anota el plural de aquellos que estén en singular.

[...] No somos solo un cuerpo disponible. No, las mujeres no somos solo eso, por más que hoy nos usen para vender un coche, mañana para curar traumas, pasado mañana para ganar una apuesta sexual entre amigos, casi siempre para sostener la frágil arquitectura emocional de la vida y siempre para que la rueda gire, porque qué sería del mundo si hubiera que pagar con dinero el trabajo gratis que hacen las mujeres.

5 No, nosotras no somos solo un cuerpo disponible. Pero es que ellos no son solo un pene incontrolado. La mayoría estamos rodeadas de hombres con los que nos tratamos de igual a igual, hombres que domesticaron el machismo aprendido para convivir con sus amigas, sus novias, sus compañeras... mujeres que marcan claramente el perímetro de su vida al margen de cómo ellos las vean. Y nos necesitamos todos para desmontar pieza a pieza este Lego de siglos que afecta a la educación, a la economía, a la cultura y a la manera en que podemos convertir el amor o el

10 deseo en un salvavidas o en una trampa. [...]

Hay generaciones y generaciones de mujeres que hemos tomado, con el biberón, el miedo y la cautela hasta interiorizarlos. Pero hemos criado a las siguientes para que se sientan verdaderamente iguales y libres. Son muchas y están en todas partes, en la calle, en los centros de trabajo, en los senderos, de día y de noche. [...]

PEPA BUENO, *El País*, 19/12/2018
(Fragmento extraído de la PAU de Andalucía, Ceuta, Melilla y centro de Marruecos, 2018-2019)

21. Escribe un texto en registro formal, de entre 200 y 300 palabras, en el que desarrolles el siguiente tema: "¿Los bienes materiales proporcionan la felicidad?" Puedes argumentar a favor o en contra del tema.

C) ADJETIVOS

El adjetivo es una clase de palabras que modifica al sustantivo y expresa propiedades o cualidades. Es una **categoría flexiva y abierta**, es decir, se pueden crear nuevos adjetivos mediante procedimientos morfológicos como la derivación (*deporte > deportivo*), la composición (*blanco y negro > blanquinegro*) o la parasíntesis (*fruta > afrutado*).

Desde el **punto de vista morfológico**, puede presentar flexión de género (*blanca, -o*) y de número (*blanca, blancas*) y, según esta flexión, los adjetivos pueden clasificarse como:

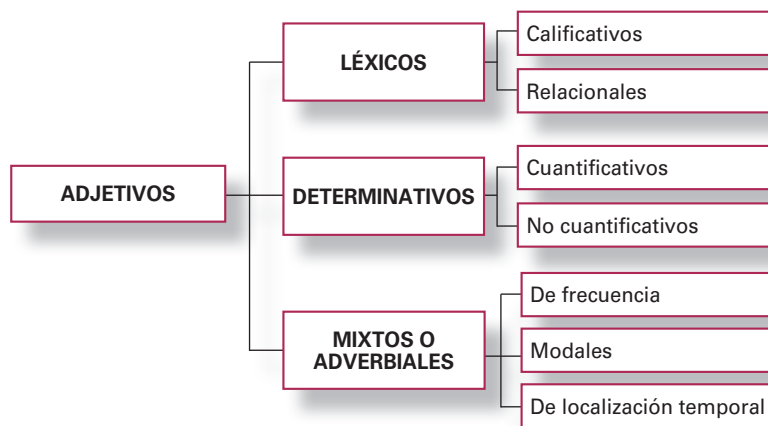
CLASES DE ADJETIVOS (SEGÚN SU FLEXIÓN)		
DE UNA TERMINACIÓN (misma forma en masc. y fem.)	DE DOS TERMINACIONES (distinta forma para masc. y fem.)	INVARIABLES (misma forma para masc. y fem. tanto en sing. como en pl.)
<i>suave, gris, adorable, semanal, almeriense</i>	<i>linda, -o; sincera, -o; manchega, -o</i>	<i>gratis, unisex</i>

El género y el número del adjetivo se establecen por **concordancia** con el sustantivo al que acompaña (*noche oscura*) y permite identificar el género de los sustantivos sin marca específica (*sartén nueva*, aunque en algunas zonas hispanohablantes este sustantivo es masculino y lo reconocemos por su concordancia con el adjetivo: *el sartén nuevo*).

Desde el punto de vista **sintáctico**, los adjetivos constituyen el núcleo de los sintagmas o grupos adjetivales y suelen funcionar como **complementos del nombre** (*tacones rojos*), **atributos** (*los tacones son rojos*) o **complementos predicativos** (*tu decisión me parece adecuada*).

Según su **significado**, los adjetivos expresan una cualidad (*nueva canción*), la relación con el sustantivo o grupo nominal al que acompañan (*sector industrial*), cantidad (*recursos limitados*), nociones temporales o de frecuencia (*revista mensual*), procedencia o gentilicio (*aragonés, mexicano*), entre otras.

Según su **significado** y su uso, los adjetivos pueden ser:



Los adjetivos con **significado léxico**, expresan una cualidad del sustantivo al que acompañan, como el **adjetivo calificativo** (*guapa, simpático, verdes*), que generalmente admite gradación (*más guapa, guapísima...*), y el **adjetivo**

El adjetivo calificativo y su posición

Los adjetivos calificativos son **especificativos** cuando restringen una propiedad del sustantivo, es decir, limitan o reducen su extensión: en *Le gustan los vehículos rápidos* se restringe el significado de *vehículos*, pues el adjetivo *rápidos* limita a qué vehículos se refiere. Mientras que son **explicativos** los adjetivos que no restringen la extensión del sustantivo y que aparecen antepuestos, por ejemplo, en *las amplias habitaciones del hotel*, el adjetivo *amplias* no restringe qué *habitaciones* son. En cambio, si va pospuesto es **especificativo** (*las habitaciones amplias*, frente a las *estrechas*, por poner un caso). Cuando el adjetivo calificativo explicativo da una propiedad o cualidad inherente, propia del sustantivo, se denomina **epíteto** (*la blanca nieve*), propio de la función poética del lenguaje, aunque también puede posponerse (*la nieve blanca*).

Superlativo *-ísimo*: ¿morfema flexivo (MF) o morfema derivativo (MD)?

En la formación del superlativo absoluto, se añade el morfema *-ísim-* a la base del adjetivo en grado positivo: a la base *rápido* del adjetivo *rápido/a* se añade *-ísim-* y, a continuación, el MF de género (masculino o femenino) y, en su caso, de número (-s). Este morfema *-ísim-* es un morfema derivativo (MD) **sufijo**. No constituye un morfema flexivo puesto que el significado que aporta no es solo gramatical, sino léxico, referido a la intensidad con que se posee la cualidad (*listo > listísimo*). Es exclusivo del adjetivo y de ciertos **adverbios** relacionados semánticamente con adjetivos, con capacidad para recibir este morfema, como *lejos* o *cerca*, donde constituye un **infijo**, similar al *-it-* de algunos diminutivos, pues se incrusta en mitad de la raíz (*lej-ísim-os*). Por tanto, en el análisis de adjetivos en grado superlativo *-ísim-* es un MD sufijo y en los adverbios como *cerca* o *lejos*, es un infijo.

relacional (*digital, mecánico, alicantinos*), que expresa una cualidad intrínseca, que no es gradual ni cuantificable (no es posible **más/menos digital ni *digitalísimo...*), sino un tipo o una relación, con frecuencia, derivados de un sustantivo (*metal > metálico*); además, los relacionales aparecen siempre pospuestos (**la digital brecha > la brecha digital*).

Por otro lado, los **adjetivos determinativos** (*determinadas canciones*) tienen un carácter funcional, y expresan cuantificación o referencia. Se dividen según tengan un valor **cuantificativo** (*diversos, numerosos*) o **no cuantificativo** (*ciertos, determinados, otros...*), y van antepuestos al nombre. En la gramática tradicional también se consideraban **adjetivos** las palabras que modifican al sustantivo y concuerdan con él en género y número, lo que incluía a los posesivos, demostrativos, cuantificadores, relativos e interrogativos (*mi / esta / alguna / cuya / qué casa*). Sin embargo, el *Glosario de términos gramaticales* de la RAE considera que para ser considerados adjetivos deben admitir ir pospuestos (*diversas casas / casas diversas*); en caso contrario se consideran únicamente determinantes (*algunas casas, mi casa*), pues ponen de manifiesto propiedades exclusivamente gramaticales.

Finalmente, hay un grupo de adjetivos de carácter mixto o **adjetivos adverbiales**, que pueden expresar distintas nociones más próximas al significado del adverbio, como la **frecuencia** (*constante, ocasional*), un **valor modal** (*posible, presunto, supuesto*) o de **localización temporal** (*antiguo, posterior, actual*).

El grado de los adjetivos

Como hemos visto, algunos adjetivos (principalmente, los calificativos) son graduables, es decir, la cualidad que expresan admite un mayor o menor grado. Suelen formar construcciones cuantitativas, como las comparativas y las superlativas (que verás en el capítulo de sintaxis). La tradición gramatical diferencia tres grados:

GRADO DE LOS ADJETIVOS	
POSITIVO	Es el valor no marcado del adjetivo (<i>bueno, largo, nuevo, rojo</i>).
COMPARATIVO	El adjetivo expresa una comparación de dos o más entidades mediante estructuras comparativas: - De igualdad : <i>tan listo como su compañera; igual de listo que su compañera</i> . - De desigualdad : a) De superioridad : <i>más estudioso que su hermano</i> . b) De inferioridad : <i>menos educado que su empleada</i> .
SUPERLATIVO	La cualidad denotada por el adjetivo se expresa en su intensidad máxima o en grado extremo. Puede ser: - Absoluto : carecen de comparación y se forman con el adverbio <i>muy</i> o el morfema <i>-ísimo</i> (<i>muy alto, altísimo...</i>). Algunos adjetivos añaden morfemas irregulares de origen culto, como <i>-érrimo</i> (<i>celebérrimo, paupérrimo</i>). También se pueden emplear elementos compositivos prefijos como <i>archi-</i> , <i>hiper-</i> , <i>mega-</i> , <i>super-</i> , <i>re-</i> , <i>requete-</i> , <i>maxi-</i> (<i>superbonito</i>), etc. - Relativo : expresan una comparación delimitada a un conjunto (<i>el más alto del grupo; los menos vendidos de su categoría</i>).

Comparativos y superlativos sintéticos

Algunos adjetivos comparativos y superlativos absolutos derivan directamente del latín y tienen formas propias. Son los siguientes:

- *bueno, mejor, óptimo*
- *malo, peor, pésimo*
- *pequeño, menor, mínimo*
- *grande, mayor, máximo*
- *bajo, inferior, ínfimo*
- *alto, superior, supremo*

Algunos adjetivos pueden expresar el grado comparativo y superlativo de manera sincrética aglutinando el comparativo *más* y el adjetivo (*más grande > mayor*) y sintética, sin necesidad de utilizar una estructura (*Antonio es más grande que Javier > Antonio es mayor*). Estas formas sintéticas proceden del latín y las más frecuentes son las que aparecen al margen.

ACTIVIDADES

22. Localiza los adjetivos del texto de la actividad 20 y clasifícalos según sean de una terminación, dos terminaciones o invariables.
23. Forma el comparativo y el superlativo absoluto de aquellos que lo admitan y justifica por qué los demás no pueden formarlos.

D) DETERMINANTES

El determinante es una clase de palabras cuyos elementos contienen información gramatical ligada a la referencia y la cuantificación dentro del sintagma nominal. Suelen considerarse determinantes todos los modificadores antepuestos al sustantivo que hacen posible que funcione como sujeto. Así, se consideran determinantes las siguientes clases de palabras:

DETERMINANTES		
DEFINIDOS (identifican al sustantivo)	Artículo	Determinado: <i>el, la, los, las</i>
	Demostrativos	<i>Este, ese, aquel; esta, esa, aquella; estos/as, esos/as, aquellos/as</i>
	Poseivos	<i>Mi, tu, su; nuestro/a/s, vuestro/a/s, suyo/a/s</i>
	Interrogativos y exclamativos	<i>Qué, cuál, cuánto</i>
	Relativos	<i>cuyo</i>
	Cuantificadores fuertes o universales	<i>todo, cada, ambos</i>
INDEFINIDOS (no identifican al sustantivo)	Artículo	Indeterminado: <i>un, una, unos, unas</i>
	Cuantificadores débiles	Numerales cardinales: <i>dos, tres, cien, mil...</i>
		Evaluativos: <i>mucho, muy, poco, bastante, demasiado</i>
		Existenciales: <i>alguien, algún/alguna, uno, nadie, ningún/ninguna, algo, nada</i>
		Comparativos: <i>más, menos, tanto/tan</i>
Interrogativos y exclamativos	<i>Qué, cuál, cuánto</i>	
Relativos	<i>el cual, cuanto, cuyo</i>	

Todos ellos, excepto el artículo, pueden también desempeñar la función de pronombre como se verá en el apartado siguiente e). No obstante, se consideran **determinantes** (y no pronombres) a la mayor parte de los demostrativos, poseivos, indefinidos, numerales, interrogativos y exclamativos cuando no aparecen seguidos de un sustantivo, pero hacen referencia a él en el entorno inmediato. En estos casos, se considera que hay un sustantivo tácito (Ø), cuyo contenido se recupera del contexto: *Invitó a la fiesta a todos sus amigos y vinieron (muchos/ algunos/tres/esos)*, donde claramente se puede recuperar 'amigos'.

Peculiaridades del artículo

El artículo es la única clase que solo puede funcionar como determinante y se distingue entre artículo **determinado** (cuando presenta al sustantivo que se supone ya conocido por el oyente: *buscábamos el hotel en el mapa*), y el **indeterminado** (que introduce entidades nuevas en el discurso, no identifica propiamente al sustantivo: *buscábamos un hotel en el mapa*). Asimismo, presenta la peculiaridad de que puede formar amalgamas con las preposiciones *a* (*a + el = al*) y *de* (*de + el = del*), llamadas tradicionalmente **contracciones**.

ACTIVIDADES

24. Localiza los determinantes del siguiente texto y clasifícalos según el cuadro anterior (definidos e indefinidos y sus subtipos).

Ludopatía juvenil

El uso compulsivo de Internet y las ludopatías relacionadas con las apuestas en línea se están convirtiendo en las nuevas adicciones emergentes en España, con la agravante de que afectan cada vez en mayor proporción a jóvenes y adolescentes. La última encuesta del Ministerio de Sanidad sobre alcohol y otras drogas en España (Edades) indica que el 6,7% de la población de 15 a 64 años ha jugado con dinero en apuestas en línea en el último año, casi el doble de lo que registraba (3,5%) la encuesta de 2017/2018. Pero lo preocupante es que este porcentaje sube hasta el 11% entre los 15 y los 24 años. Una parte de los jugadores habituales acaba desarrollando una ludopatía. [...] La ludopatía relacionada con el juego en línea es ya el segundo motivo de consulta por este comportamiento patológico en los centros de rehabilitación y tratamiento. El primero sigue siendo, con diferencia, la relacionada con las tragaperras, pero los perfiles son muy distintos. El juego presencial provoca dependencia en personas mayores, mientras que las apuestas en línea crean problemas especialmente en jóvenes. Los especialistas advierten desde hace tiempo de la especial vulnerabilidad de los adolescentes por el menor control de los impulsos y la mayor necesidad de experimentación que tienen a esa edad. Limitar la publicidad no será suficiente. Habrá que complementar esta medida con campañas de prevención que incidan específicamente sobre los jóvenes. Y es una tarea que no admite más demoras.

Editorial, *El País* (21/12/2020). Fragmento extraído de la EBAU de Andalucía, Ceuta, Melilla y Centros en Marruecos (julio, 2022).

25. ¿Encuentras alguna amalgama en el texto? Anótala e indica con qué preposición se ha formado.

E) PRONOMBRES

Los pronombres son una clase cerrada de palabras que se emplean para referirse a personas, animales o cosas sin nombrarlas o sin manifestarlas léxicamente (*los ha recuperado; ella es ingeniera*). Desde el punto de vista morfológico, pueden poseer morfemas de género (*nosotros/as*), número (*vuestro/s*), persona (*yo, suyo*) y caso o función (*yo, me, mí*). Sintácticamente, funcionan como sintagmas nominales (*la profesora es maja > ella es maja*). El significado que poseen los pronombres, dado que no son una clase léxica, es referencial: designan una realidad en el discurso sin nombrarla, tienen, por tanto, un valor exofórico o deíctico (en 1.ª y 2.ª persona, pues señalan al emisor y al destinatario del mensaje), o bien, un valor endofórico (anáfora, catáfora).

¿Qué son los posesivos: determinantes, adjetivos o pronombres?

Los posesivos, según el *Glosario de términos gramaticales*, son una clase de palabras transversal. Tienen referencia a la persona y al número de poseedores designados (por ejemplo, *mis* es de 1.ª persona y de un solo poseedor, y *nuestras* es también de 1.ª persona, pero de varios poseedores). Cuando se anteponen al sustantivo son determinantes (*Tengo sus llaves*) y si se posponen son adjetivos (*Tengo unas llaves tuyas*), también cuando siguen inmediatamente al determinante (*las tuyas*), pues se interpreta un sustantivo tácito: *las (llaves) tuyas*. Solo se considerarán pronombres (y, por tanto, SN) cuando el contenido del elemento tácito no se pueda recuperar del contexto previo, como en *En estos tiempos muchos solo buscan su beneficio personal*.

PRONOMBRES	
Personales	TÓNICOS. Funcionan como sujeto <i>yo, tú, él, ella, nosotros/as, vosotros/as, ellos/as, usted/es, vos</i> ; funcionan como complemento o término de preposición: <i>conmigo, contigo, consigo, mí, ti, sí</i> ÁTONOS: <i>me, nos, te, os, lo, la, los, las, le, les, se</i> (funcionan como objeto)
Demostrativos	<i>Esto, eso, aquello</i>
Interrogativos	<i>Qué, quién, dónde, cuándo, cómo, cuál, cuánto</i>
Exclamativos	<i>Qué, quién, dónde, cuándo, cómo, cuál, cuánto</i>
Relativos	<i>Que, quien, el cual</i>
Indefinidos	<i>Algo, alguien, nada, nadie, cualquiera, quienquiera, mucho, uno, una, unos, unas, alguno/a/s, ninguno/a/s</i>

Como hemos dicho, la mayoría de formas de los pronombres (excepto los personales) pueden funcionar como determinantes. Para diferenciarlos, debemos recordar que los determinantes siempre acompañan y modifican al sustantivo. En *Esta casa es nueva*, el demostrativo *esta* modifica a *casa*, por tanto, es un determinante demostrativo. También se considera determinante si el sustantivo es tácito, pero aparece en el contexto inmediato: *Busco casa para alquilar, esta (Ø) es nueva*. En cambio, en *Esto lo sabe todo el mundo*, el neutro *esto* es un pronombre demostrativo, pues no modifica a ningún nombre ni es recuperable por el contexto.

Los **pronombres personales** constituyen el grupo más complejo y presentan variedades dialectales (*tú/vos; vosotros/ustedes*) según la zona de influencia geográfica del español. Algunos poseen una peculiaridad sintáctica, que es su carácter reflexivo, cuando la acción la realiza y la recibe la misma persona (*Marta se peina = a sí misma*) o recíproco (*Luis y Juan se dan la mano = Luis da la mano a Juan y Juan da la mano a Luis*).

La forma de querer tú

La forma de querer tú es dejarme que te quiera. El sí con que te me rindes es el silencio. Tus besos son ofrecirme los labios para que los bese yo. Jamás palabras, abrazos, me dirán que tú existías, que me quisiste: jamás. Me lo dicen hojas blancas, mapas, augurios, teléfonos; tú, no.

Y estoy abrazado a ti sin preguntarte, de miedo a que no sea verdad que tú vives y me quieres. Y estoy abrazado a ti sin mirar y sin tocarte. No vaya a ser que descubra con preguntas, con caricias, esa soledad inmensa de quererte solo yo.

La difícil

En los extremos estás de ti, por ellos te busco. Amarte: ¡qué ir y venir a ti misma de ti misma! Para dar contigo, cerca, ¡qué lejos habrá que ir! Amor: distancias, vaivén sin parar.

PEDRO SALINAS (*La voz a ti debida*)

ACTIVIDADES

26. En los anteriores versos de Pedro Salinas (1891-1951), pertenecientes a *La voz a ti debida*, se emplean pronombres personales. Subráyalos e indica de qué tipo son (persona, número, si son tónicos o átonos, y si funcionan como sujeto o complemento).
27. ¿Encuentras algún otro pronombre en el texto anterior que no sea pronombre personal?

2.2 Palabras invariables

A) ADVERBIOS

El adverbio es un tipo de **palabra invariable**, pero abierta, pues el paradigma de los adverbios en *-mente* se puede ampliar mediante la derivación. Se considera que, junto al sustantivo, el adjetivo y el verbo, es una categoría léxica, aunque algunos adverbios son palabras gramaticales o funcionales (*no, ya, aquí, entonces*). Algunos adverbios como *cerca, lejos* o *pronto* presentan morfemas de grado (*cerquísima, lejísimos, prontísimo*) y otros admiten sufijos apreciativos como el diminutivo (*cerquita, despacito, prontito*). Ahora bien, estas formas son excepcionales y no suelen desarrollar toda la flexión propia de los adjetivos, por lo que a pesar de estos casos, se sigue considerando que el adverbio es una categoría invariable.

Desde el **punto de vista morfológico**, como palabras invariables, carecen de flexión (*aquí, bien*). Muchos de ellos, como la mayoría de adverbios en *-mente*, derivan de adjetivos (*dulce > dulcemente*), siempre sobre la base de la forma femenina (*rápida > rápidamente*).

Sintácticamente, el adverbio puede desempeñar varias funciones sintácticas, principalmente modificar a otras clases de palabras (verbos, adjetivos u otros adverbios). La mayoría de adverbios pueden funcionar como núcleo de un sintagma adverbial y ser modificados por otros complementos (*después de la carrera*). Por último, desde el **punto de vista semántico**, no existe una clasificación única de adverbios, pues algunos pueden incluirse en varios grupos (por ejemplo, *nunca* puede enmarcarse como adverbio de tiempo, de negación, o incluso de cantidad, y esos tres valores no son excluyentes).

La clasificación siguiente recoge los principales adverbios del español **según su significado**:

ADVERBIOS SEGÚN SU SIGNIFICADO	
Cantidad y grado	<i>más, menos, tanto (tan), nada, algo, mucho (muy), poco, todo, demasiado, cuan (to), cuán (to)</i>
Lugar	<i>aquí (acá), ahí, allí (allá), lejos, cerca, (a)dentro, (a)fuera, (a)donde, (a)dónde, arriba, abajo, encima, debajo, (a)delante, detrás</i>
Tiempo	<i>antes, ahora, después, luego, primero, entonces, ayer, hoy, mañana, siempre, nunca, jamás, temprano, pronto, presto, enseguida, mientras, cuando, cuándo</i>
Aspecto	<i>ya, todavía, aún, completamente, totalmente</i>
Modo o manera	<i>así, bien, mal, mejor, peor, tal, adverbios en -mente (lentamente), adverbios adjetivales (hablar claro)</i>
Afirmación	<i>sí, también, claro, efectivamente, cierto, ciertamente</i>
Negación	<i>no, tampoco, jamás, apenas, nunca</i>
Duda	<i>quizá(s), acaso, igual, probablemente, posiblemente</i>

Sin embargo, otras clasificaciones atienden a su **comportamiento sintáctico** y distinguen entre los:

- **Adverbios de foco**, que tienen ámbito o alcance sobre otros elementos (*apenas, casi, incluso, solo, también, tampoco...* o *sí* cuando modifica a un SV: *yo sí creo en ella*).
- **Adverbios de punto de vista**, generalmente en posición inicial de la oración (*históricamente, legalmente...*).
- **Adverbios de grado**, para expresar el grado en el que se da una propiedad (*bastante, medio, muy, nada, poco*).

La clase de los **adverbios de tiempo** puede concretar aún más según su significado, ya que es posible subdividirlos por sus propiedades gramaticales, según sean adverbios léxicos (*antiguamente, temprano*) o puramente gramaticales, donde se distinguen:

- **Demostrativos** (*ayer*).
- **Relativos** (*cuando*).
- **Interrogativos** (*¿cuándo?*).
- **Exclamativos** (*¡cuándo!*).
- **De cantidad o cuantificativo** (*siempre*).

Y según su significado más preciso:

- **Referenciales** (*ahora*).
- **De duración** (*brevemente*).
- **De frecuencia** (*semanalmente*).

Por otro lado, los adverbios, al igual que los determinantes y los pronombres, pueden desarrollar un valor referencial, ya sea endofórico (anáforico o catafórico) o bien exofórico (deíctico): *aquí, allí, entonces...*

Por último, como hemos visto en el apartado del adjetivo, la relación con el adverbio es muy estrecha en algunos casos. Ya se ha explicado el uso del adjetivo adverbial (que no expresa cualidad, sino localización, frecuencia, valor modal...). Ahora bien, también existe un **adverbio adjetival**, con la misma forma del adjetivo correspondiente, pero sin flexión de género y número (En *Álvaro es rápido*, *rápido* es un adjetivo que concuerda con *Álvaro* en género y número, masculino singular; sin embargo, en *María escribe rápido*, la forma 'rápido' es un adverbio adjetival, pues ya no mantiene la concordancia con 'María', sino que modifica solo al verbo 'corre').

Asimismo, el adverbio también se relaciona con otras clases de palabras y desempeña funciones semejantes, de ahí que la *Nueva gramática de la lengua española* describa un **adverbio pronominal** (similar al pronombre, con valor referencial, que indica lugar, tiempo, modo o cantidad (*aquí, entonces, dónde...*) o el adverbio relativo (el que introduce una oración de relativo (*cuando quieras*)). Muchos adverbios, además, tienen la capacidad de modificar toda la oración, se les denomina entonces **adverbios oracionales** (*Probablemente, tienes razón*) y se analizan como modificadores oracionales (MO).

ACTIVIDADES

28. Explica de qué tipo son los adverbios que aparecen en las siguientes oraciones, según su significado (lugar, tiempo, modo...):
- El menor irá siempre acompañado de un adulto durante el trayecto.
 - No hemos recibido la notificación oficial todavía.
 - Esta canción quizás también inspiró a cantantes de entonces.
 - Antes la gente dedicaba muy poco tiempo a su crecimiento personal.
 - Socialmente, casi no hay diferencias entre las clases medias.
29. Indica de qué clase son los adverbios subrayados según su comportamiento sintáctico (de foco, de punto de vista o de grado) y justifica por qué.

Ciertamente, en opinión de especialistas en motor, solo algunos conductores aprovechan realmente las prestaciones de la motorización eléctrica. El mercado automovilístico ha evolucionado bastante en los últimos años. Hace una década, apenas unas pocas personas conocían las ventajas de una conducción híbrida o, incluso, exclusivamente eléctrica, sin el apoyo del combustible. Por otro lado, aún no se sabe mucho del rendimiento a largo plazo y del impacto medioambiental que pueda tener, pero incluso el sector más reticente apostaría también por un vehículo menos contaminante. Personalmente, creo que en poco tiempo casi todo el mundo tendrá o se planteará un vehículo basado en tecnología eléctrica.

30. Como hemos explicado, el adverbio comparte rasgos con otras clases de palabras. Revisa los adverbios subrayados del texto siguiente e indica si funcionan como adverbio pronominal, adverbio relativo o adverbio oracional.

Las redes sociales imponen un modo de comunicación inmediato, siempre conectado, siempre disponible. Lamentablemente, la vida digital reduce o limita la vida social de muchas personas en el mundo real. Los modos de relación de antes se han ido sustituyendo por interacciones sin contacto físico, deshumanizadas, pero muy intensas. La red permite participar aquí y ahora, cuando y donde quieras, sin ni siquiera tener que revelar tu identidad o datos personales. El anonimato da carta blanca a la opinión, pero también al rechazo frontal, incluso al odio visceral. Actitudes que pocas veces llegamos a desarrollar en persona y que se normalizan en la comunicación digital.

31. Busca e identifica los adverbios de este relato.

Cuenta la historia que había una vez un verdugo llamado Wang Lun, que vivía en el reino del segundo emperador de la dinastía Ming. Era famoso por su habilidad y rapidez al decapitar a sus víctimas, pero toda su vida había tenido una secreta aspiración jamás realizada todavía: cortar tan rápidamente el cuello de una persona que la cabeza quedara sobre el cuello, posada sobre él. Practicó y practicó y finalmente, en su año sesenta y seis, realizó su ambición.

Era un atareado día de ejecuciones y él despachaba cada hombre con graciosa velocidad; las cabezas rodaban en el polvo. Llegó el duodécimo hombre, empezó a subir el patíbulo y Wang Lun, con un golpe de su espada, lo decapitó con tal celeridad que la víctima continuó subiendo. Cuando llegó arriba, se dirigió airadamente al verdugo:

-¿Por qué prolongas mi agonía? -le preguntó-. ¡Habías sido tan misericordiosamente rápido con los otros!

Fue el gran momento de Wang Lun; había coronado el trabajo de toda su vida. En su rostro apareció una serena sonrisa; se volvió hacia su víctima y le dijo:

-Tenga la bondad de inclinar la cabeza, por favor.

"El verdugo", A. KOESTLER

B) PREPOSICIONES

Las preposiciones son una clase cerrada de palabras con valor relacional. Desde el **punto de vista morfológico**, son una categoría invariable (*con, desde*); pueden ser simples (*a, sobre*) o locuciones preposicionales (*a base de, en relación a*). Desde el **punto de vista sintáctico**, introducen un elemento llamado término con el que forman un sintagma preposicional (*Tomaré un café con leche*), del que son núcleo. Finalmente, desde el **punto de vista de su significado**, tienen un valor meramente relacional, pues ponen en contacto dos elementos.

El paradigma de las preposiciones ha experimentado cambios según algunas gramáticas. Actualmente, se considera que este grupo está formado por las siguientes: *a, ante, bajo, cabe* (en desuso), *con, contra, de, desde, durante, en, entre, hacia, hasta, mediante, para, por, según, sin, so* (en expresiones como *so pena, so pretexto*), *sobre, tras, versus* y *vía*.

C) CONJUNCIONES

Las conjunciones son una clase de palabras invariable, que sirve para unir o conectar dos o más unidades (palabras, sintagmas u oraciones), que pueden quedar al mismo nivel (conjunciones coordinantes) o situar a una como dependiente de la otra (conjunciones subordinantes). Desde el **punto de vista morfológico**, no tienen flexión. Por su estructura interna, pueden ser **simples**, si están formadas por un único elemento (*y, pero*), o **compuestas** o **correlativas**, si están compuestas por dos o más elementos (*ni... ni...; tanto... como...*). Desde el **punto de vista sintáctico**, pueden funcionar como enlaces (*Guillermo y Pilar*), nexos (*Esperan que llames*) o bien partículas o conectores discursivos (*Sin embargo, Alfonsi acabó pronto*). Por último, desde el **punto de vista semántico**, aunque son una categoría de palabras gramaticales, aportan diferentes significados a los elementos que unen (*Es pequeño, pero corre mucho*). Algunas, como *y*, son polisémicas, pues permiten expresar múltiples significados, además del copulativo, que es el fundamental (causa-efecto: *tropezó y se cayó*; temporal: *acabó el instituto y fue a la universidad*; condicional: *tú me ayudas y yo te acompaño*, por citar algunos).

Las conjunciones se dividen en dos grupos según el tipo de conexión que se establece entre los elementos que relacionan:

Coordinantes	Vinculan elementos del mismo nivel jerárquico	Copulativas	<i>y, e, ni</i>	<i>Antonio <u>e</u> Inma</i>
		Disyuntivas	<i>o, u</i>	<i>¿Prefieres ensalada <u>o</u> puré?</i>
		Adversativas	<i>pero, sino</i>	<i>Escribe muy bien, <u>pero</u> despacio</i>
Subordinantes	Vinculan elementos estableciendo entre ellos relaciones jerárquicas o de dependencia.	Completivas	<i>que, si</i>	<i>Prometió <u>que</u> estudiaría</i>
		Condicionales	<i>si, como</i>	<i>Hazlo <u>si</u> puedes</i>
		Causales	<i>porque, como</i>	<i><u>Como</u> hacía frío, no salimos</i>
		Concesivas	<i>aunque</i>	<i><u>Aunque</u> ganamos, no lo celebró</i>
		Consecutivas	<i>que</i>	<i>Era tan tarde <u>que</u> nos fuimos</i>
		Ilativas	<i>luego, conque</i>	<i>Estaba lloviendo, <u>conque</u> recogimos</i>
		Exceptivas	<i>excepto, salvo, menos</i>	<i>Me encanta el chocolate, <u>menos</u> el blanco</i>
		Modal	<i>según</i>	<i>Organiza la reunión <u>según</u> tu horario</i>
		Temporal	<i>mientras, apenas</i>	<i><u>Mientras</u> volvía, me han avisado Se fue a la ducha <u>apenas</u> llegó a casa</i>

Como se observa en el cuadro, algunas conjunciones son polisémicas (*que, como, si...*). En el caso de *que* también puede expresar un valor final, de ahí que el GTG la incluya como conjunción final en estructuras como *Habla más claro, que te oigan todos*. También en este caso de las **conjunciones finales**,

Conectores o marcadores del discurso

Los conectores o marcadores del discurso son conjunciones, adverbios, locuciones conjuntivas etc. que permiten enlazar ideas o argumentos y que orientan la interpretación que el oyente o receptor debe extraer para llegar a una conclusión. Sin embargo, debemos recordar que pertenecen al análisis pragmático, no al morfológico ni sintáctico

es habitual encontrar la locución conjuntiva *para que*, por la idea de finalidad que transmite la preposición *para*. No obstante, resulta más adecuado considerar que se trata de un sintagma preposicional, encabezado por la preposición *para*, que toma como término la oración subordinada sustantiva: *Te ayudo [para (que termines antes)]*, dado que esa oración puede alternar con otros elementos (*Te ayudo para ello*).

Por otro lado, algunas conjunciones modales y temporales se clasifican como adverbios relativos (*mientras*), pero hay propiedades que las diferencian: los relativos tienen antecedente (aunque no siempre esté expresado: *voy ahora mientras terminas / voy mientras terminas*), y las conjunciones nunca lo tienen, por ejemplo.

D) INTERJECCIONES

Las interjecciones son una clase de palabras capaces de formar por sí mismas enunciados, generalmente exclamativos, que expresan sentimientos e impresiones, ponen de manifiesto diversas reacciones afectivas e inducen a la acción. Están directamente relacionadas con los actos de habla, ya que se emplean para saludar (*¡Buenos días!*), animar (*¡Vamos!*), dar órdenes (*¡A callar!*), manifestar sorpresa (*¡Ostras!*), contrariedad (*¡Jo!*), etc. Por ello, pueden usarse como unidades sintácticamente independientes y poseen entonación propia: *¡oh!* puede emplearse sea como único elemento de la intervención de un hablante con significado pleno.

Desde el punto de vista gramatical, se distinguen dos tipos de interjecciones: propias e impropias. Las **propias** se emplean únicamente como interjecciones (*¡Ay!*, *¡Oh!*, *¡Olé!*). En cambio, las **impropias** son formas creadas a partir de sustantivos (*¡Cielos!*, *¡La leche!*), verbos (*¡Arrea!*, *¡Venga!*), adverbios (*¡Fuera!*, *¡Adelante!*) y adjetivos (*¡Claro!*, *¡Guapo!*).

Según su significado, se diferencian dos grandes grupos, relacionados con las funciones del lenguaje, aunque muchas son polisémicas y pueden expresar valores diferentes según el contexto o la entonación: las interjecciones **apelativas** (con la intención de dirigirse al interlocutor): *gracias*, *¡cuidado!*; y las interjecciones **expresivas** (que expresan sentimientos del hablante): contrariedad (*¡vaya!*), sorpresa (*¡caramba!*), admiración (*¡bravo!*), alegría (*¡hurra!*), aprobación (*¡ajá!*), negación (*¡nanay!*), indiferencia (*¡bah!*), dolor (*¡ay!*).

¿Coordinantes o subordinantes?

Las conjunciones *que* o *como* son comparativas en estructuras del tipo *Es tan lista como su madre*. Estas conjunciones resultan controvertidas porque se asemejan a las coordinantes (así las clasifica el GTG), pues, al igual que las copulativas, pueden admitir infinitivos como término (cualidad que no permiten las conjunciones subordinantes): *Es más acertado callar a tiempo que hablar demasiado*, o eludir el verbo en la segunda parte (*Alba montó las mesas y Alicia [montó] las estanterías ~ Javier es más alto que Raúl [es alto]*). Sin embargo, introducen construcciones comparativas, como veremos en la unidad de Sintaxis, de ahí que otras gramáticas las incluyan como conjunciones subordinantes.

¿Qué es el vocativo?

El vocativo era uno de los casos de la declinación latina y de otras lenguas para dar función apelativa a las expresiones nominales: saludos, preguntas, llamadas de atención... En muchas gramáticas del español, se incluye el vocativo en diferentes paradigmas: como clase de palabra, como función sintáctica, como función pragmática... El *Glosario de términos gramaticales* lo considera la "expresión nominal que se inserta en el discurso para dirigirse a una persona, animal o cosa personificada," o bien para iniciar una conversación, llamar la atención de alguien, disculparse o pedir algo. Por tanto, no lo incluimos como elemento propio de la morfología del español, al no considerarse una clase de palabras.

ACTIVIDAD

32. Localiza y analiza las preposiciones y conjunciones del siguiente soneto de Ernestina de Champourcín (1905-1999). Subráyalas y, en el caso de las conjunciones, indica de qué tipo son.

La voz del viento

5 Búscame en tí. La flecha de mi vida
ha clavado sus rumbos en tu pecho
y esquivo entre tus brazos el acecho
de las cien rutas que mi paso olvida.
Despójame del ansia desmedida
que abrasaba mi espíritu en barbecho.
El roce de tus manos ha deshecho
la audacia de mi frente envanecida.

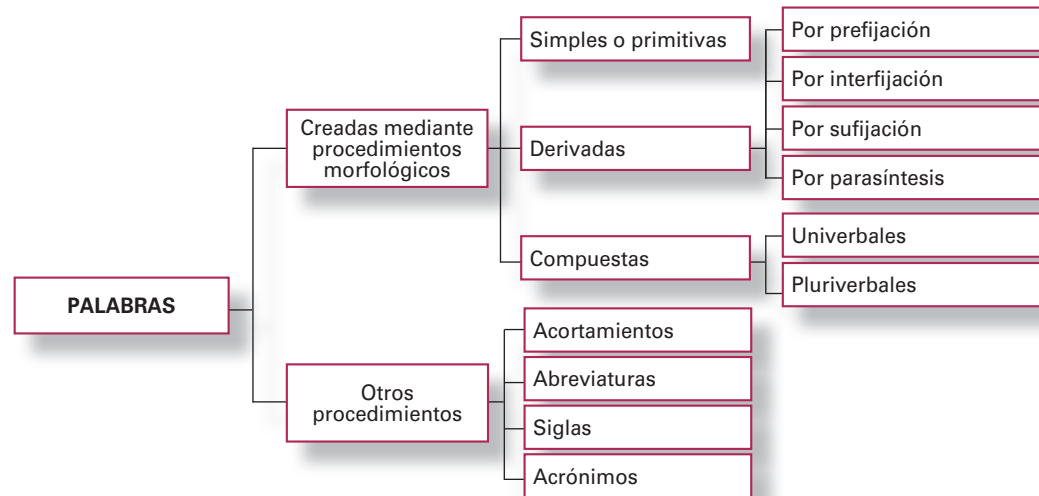
10 Navegaré en tus pulsos. Dicha inerte
del silencio total. Ávida muerte
donde renacen, tuyos, mis sentidos.
Ahoga entre tus labios mi tristeza,
y esta inquietud punzante que ya empieza
a taladrar mi sien con sus latidos.

ERNESTINA DE CHAMPOURCÍN

3. LA FORMACIÓN DE PALABRAS

Las palabras en español se pueden clasificar según su significado, según el número de sílabas (monosílabas, bisílabas...), según la posición de la sílaba tónica (agudas, llanas, esdrújulas...) y también según su estructura morfológica, es decir, según los morfemas que las componen (simples, derivadas o compuestas).

Hay dos tipos de mecanismos de formación de palabras en español: los morfológicos y los no morfológicos. Los procedimientos **morfológicos** son aquellos que emplean unidades morfológicas –ya sean léxicas o derivativas– para la formación de nuevas palabras. En cambio, los procedimientos **no morfológicos** permiten formar palabras sin la adición de rasgos morfológicos, como veremos más adelante.



3.1. Palabras simples

Las palabras **simples** o **primitivas** son aquellas en que no interviene ningún procedimiento de formación. Presentan una raíz y pueden llevar o no morfemas flexivos (género, número, TAM, NP...). A ellas nos remontamos para identificar la procedencia de una palabra derivada o compuesta: *salero* procede de *sal*, que es una palabra simple (*red, estuche, luna*).

3.2. Palabras compuestas

Las palabras formadas por composición son aquellas que combinan palabras o raíces (*aguamarina*), elementos compositivos cultos (*cardiología*) o ambos tipos (*ecoturismo, biosfera*). Los compuestos o palabras compuestas pueden ser **univerbales** (cuando las dos raíces van unidas: *autofoto, rojiblanco*) o **pluriverbales** cuando se escriben por separado (*ciclo calle, coche cama*) o con guion (*físico-químico*).

ACTIVIDAD

33. Clasifica los siguientes compuestos según sean univerbales o pluriverbales e indica las bases que los forman (raíces, elementos compositivos cultos o ambos):

<i>sacapuntas</i>	<i>malestar</i>	<i>histórico-geográfica</i>	<i>canódromo</i>
<i>medianoche</i>	<i>plenilunio</i>	<i>olla a presión</i>	<i>hematología</i>
<i>pelirroja</i>	<i>guardacostas</i>	<i>fin de semana</i>	<i>blanquinegras</i>
<i>biomedicina</i>	<i>bibliobús</i>	<i>abrelatas</i>	<i>balonmano</i>

3.3. Palabras derivadas

Las palabras derivadas se forman al unir un morfema derivativo (MD) a la base de una palabra (*papel-* + *-era* > *papelera*). Los derivados pueden clasificarse según el tipo de morfema derivativo que se añade: prefijos (*re-coger*, *des-nivel*), sufijos (*habil-idad*) o afijos discontinuos (*a-clar-ar*, *en-torp-ecer*).

a) Prefijación. Las palabras derivadas por prefijación añaden un MD **prefijo** a la base de la palabra. Este procedimiento no cambia la categoría gramatical de la palabra: *hacer* (verbo) > *deshacer* (verbo).

b) Sufijación. Las palabras derivadas por sufijación añaden un MD **sufijo** a la base de la palabra. Este procedimiento puede cambiar o no la categoría gramatical: *ágil* (adj.) > *agilidad* (sust.) pero *hábil* (adj.) > *habilitado* (adj.).

c) Parasíntesis. Las palabras derivadas por parasíntesis son derivados que forman verbos a partir de la adición de afijos discontinuos, es decir, segmentos morfológicos que se añaden simultáneamente delante y detrás de la base: *mudo* > *en-mud-ecer*, *claro* > *a-clar-ar*, *botón* > *abotonar*. La palabra resultante no existe sin uno de los dos segmentos: ni *enmudo ni *mudecer son formas válidas en español. Es importante recordar que la gramática solo considera que se forman por parasíntesis los verbos procedentes de un adjetivo o de un sustantivo.

Por último, a la hora de clasificar las palabras según su formación, podemos señalar de qué palabra proceden: **denominales** (procedentes de sustantivos: *fruta* > *frut-ero*; *zapato* > *zapat-azo*), **deadjetivales** (procedentes de adjetivos: *limpio* > *limpi-eza*; *justo* > *just-icia*), **deverbales** (procedentes de verbos: *dormir* > *dormi-torio*; *testar* > *testamento*) y **deadverbiales** (procedentes de adverbios: *atrás* > *atras-ar*). Asimismo, podemos indicar también qué tipo de MD sufijo es según la categoría resultante: **derivación nominal** (la palabra resultante es un sustantivo: *seca-dora*, *nobl-eza*), **derivación adjetival** (la palabra resultante es un adjetivo: *metál-ica*, *riqu-ísimo*), **derivación verbal** (la palabra resultante es un verbo: *limpi-ar*, *ond-ear*) y **derivación adverbial** (la palabra resultante es un adverbio: *dura* > *duramente*).

Abreviaturas

Puedes encontrar abreviaturas oficiales en la página de la Real Academia Española, pues el *Diccionario panhispánico de dudas* incluye un listado muy completo.



3.4. Otros procedimientos

Acortamientos	Proceso por el que las palabras se acortan sin seguir un patrón morfológico, pues se puede suprimir un segmento del final: <i>insti(tuto)</i> , <i>bicic(leta)</i> , <i>tele(visión)</i> ; del medio: <i>Bar(ce)lo</i> na o del inicio de la palabra: <i>(auto)bus</i> . Es un tipo de abreviación más frecuente en los registros coloquiales. Aquí se incluyen los hipocorísticos (<i>Javier</i> > <i>Javi</i>).
Abreviaturas	Proceso por el que las palabras se abrevian mediante una o varias de sus letras, ya sea por truncamiento (<i>página</i> > <i>pág.</i> ; <i>adjetivo</i> > <i>adj.</i> ; <i>antes de Cristo</i> > <i>a. de C.</i>) o por contracción (<i>señor</i> > <i>sr.</i> ; <i>compañía</i> > <i>cía.</i> ; <i>administración</i> > <i>admón.</i>). Las abreviaturas van seguidas de un punto.
Siglas	Voz formada por la unión de la primera letra de un grupo de palabras (<i>DNI</i>). Su lectura puede ser deletreada (<i>ONG</i>), silabeada (<i>AMPA</i> , <i>BOE</i>) o mixta (<i>CSIC</i>). No admiten plural ni minúsculas, ni se usan puntos entre las letras.
Acrónimos	Unión de distintos segmentos procedentes de varias palabras (<i>Informática</i> : <i>información automática</i> ; <i>Renfe</i> : <i>Red Nacional de Ferrocarriles Españoles</i>). Cuando una sigla pasa a ser escrita como una palabra común (<i>síndrome de inmunodeficiencia adquirida</i> > <i>sida</i>) se considera un acrónimo. En muchos casos pueden escribirse indistintamente en singular y en plural, tanto en mayúsculas como en minúsculas.

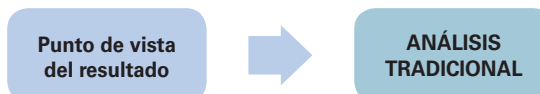
ACTIVIDAD

34. Clasifica las siguientes formas según su formación: *COI*, *ofimática*, *boli*, *ropero*, *abrebotellas*, *seta*, *ovni*, *abrochar*, *cooperar*, *sombrerito*, *atardecer*, *zumo*, *iva*, *hidroterapia*, *poli*, *dpto.*, *releer*, *FMI*, *astur-leonés*, *dra.*, *neumología*, *Inma*, *bonobús*, *blanquiazul*, *cts*.

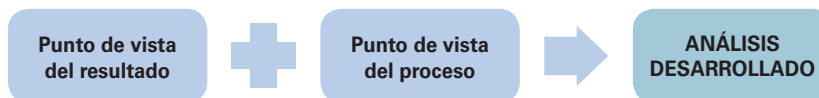
4. EL ANÁLISIS MORFOLÓGICO

El análisis morfológico de palabras debe centrarse en determinar cuál es la estructura de una palabra y cómo se ha formado. Es decir, debe explicar cuáles son sus constituyentes y cuál ha sido el proceso de formación. Este análisis puede realizarse desde dos puntos de vista: el resultado y el proceso.

El **análisis tradicional** se centra en el resultado, es decir, explica una palabra únicamente según el último proceso morfológico que ha intervenido en su formación. Es el punto de vista empleado en el análisis morfológico tradicional, que incluye tres tareas cuyo orden puede ser variable: identificar la categoría gramatical de la palabra, segmentarla en morfemas y clasificarla según su último proceso de formación.

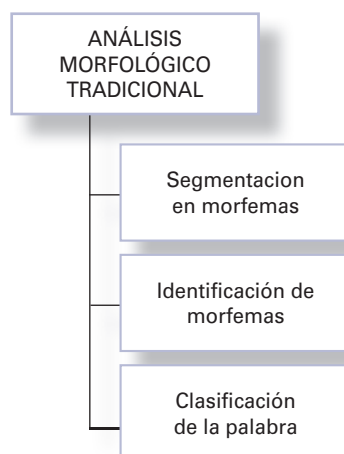


Por su parte, el **análisis desarrollado**, además del resultado, tiene en cuenta el **proceso**, esto es, explica los cambios morfológicos que se han producido a partir de una determinada raíz o base léxica hasta la palabra que estamos analizando. Si comparamos este punto de vista con el anterior, este añade la explicación de las palabras que han intervenido en el proceso de formación de la palabra analizada. Para ello se realiza en tres columnas: en la primera se explica el proceso, en la segunda se segmenta la palabra en morfemas y, finalmente, se clasifica según la categoría gramatical de la palabra objeto del análisis y los procedimientos de formación empleados para llegar a ella.



4.1 Modelo tradicional

Como hemos indicado, en este modelo de análisis morfológico solo se explica la palabra objeto de nuestro análisis, no el proceso previo de formación de la misma. De este modo, además de segmentar la palabra en morfemas, debemos indicar el tipo de morfema que aparece en cada caso y clasificar el tipo de palabra según su mecanismo de formación. Para ello podemos subrayar cada parte o separarla con guiones (-) barras (/).



Recordemos que en cada palabra con significado léxico, hay, como mínimo, un lexema o raíz que aporta el significado básico de la palabra: *mano*, *leña*, *agua*... A este lexema se pueden añadir uno o varios morfemas que matizan su significado (*leña* > *leñador*) y adecuan la forma de la palabra al contexto en el que se utiliza (por ejemplo, para asegurar la concordancia): *el río* > *los ríos* (el morfema *-s* se añade a *río* para garantizar la concordancia con 'los'; igual que el verbo se adecua a la oración mediante los morfemas correspondientes: *Mireia* y *Carlos [ir] al teatro* > *Mireia* y *Carlos van al teatro*. Por tanto, la estructura morfológica de una palabra es (morfemas) + lexema + (morfemas): *corte* > *corta(a-r)* > *(re)corta(a-r)*. El paréntesis indica que los morfemas pueden aparecer o no. En cambio, si la palabra es compuesta, el esquema es más parecido a lexema + lexema + (morfemas): *quitanieves* > *cumpleañ(ero)*.

A continuación, te mostramos algunos ejemplos de palabras analizadas (una simple, una derivada y otra compuesta):

arreglabas

arreglar > arreglabas

Verbo en 2.^a p. sg. del pret. imperfecto de indicativo del verbo *arreglar*. “Arreglabas” se divide en la raíz *arregl-*, la vocal temática *-a*, el morfema flexivo de tiempo, aspecto y modo *-ba-* y el morfema flexivo de persona y número *-s*. Es la segunda persona del singular del pretérito imperfecto de indicativo del verbo primitivo *arreglar*. Palabra simple.

Se ha indicado la clase de palabra, se ha segmentado en morfemas y se ha clasificado la palabra según su procedimiento de formación.

mañosa

maña > mañosa

Adjetivo calificativo femenino singular, denominal, formado por la raíz del sustantivo *mañ-*, el morfema derivativo sufijo *-os-* y el morfema flexivo de género femenino *-a*. Palabra derivada por sufijación a partir de la base de *maña*.

Se ha identificado la categoría gramatical de la palabra (adjetivo) y la clase según la palabra de la que proviene (es nominal porque procede de un sustantivo). Después, se ha segmentado en morfemas y, por último, se ha clasificado según su formación, como palabra derivada de ‘maña’.

En el caso de los adjetivos de dos terminaciones, se identifica el sufijo por un lado (*-os-*) y el morfema flexivo de género (femenino en este caso, *-a*, por oposición al masculino en *-o*).

quitanieves

quita + nieves > quitanieves

Sustantivo formado por dos bases léxicas: *quita-* y *-nieves*.

Quita se divide en la raíz *quit-*, la vocal temática *-a*, el morfema flexivo de tiempo, aspecto y modo \emptyset y el morfema flexivo de persona y número \emptyset ; es la tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo primitivo *quitar*.

Nieves se divide en la raíz *niev-*, la marca segmental de palabra *-e-* y el morfema flexivo de número plural *-s*. Palabra compuesta univerbal.

Se indica la clase de palabra, se segmenta en morfemas y se clasifica la palabra según su procedimiento de formación. A continuación, se realiza el análisis de las dos bases léxicas que forman la palabra.

En el análisis desde el punto de vista del resultado no se indicó que *-s* es un morfema flexivo de número plural, ya que no existe la palabra **quitanieve*; no obstante, sí puede haber otros compuestos uniberbales en los que se pueda señalar un morfema flexivo de número plural, como ocurre con *boca-calle-s*, puesto que sí existe el singular *bocacalle*.

En el análisis morfológico de compuestos uniberbales se ha de tener en cuenta que solo la segunda base puede presentar morfemas flexivos; por consiguiente, es incorrecto indicar la presencia de morfemas derivativos o flexivos en la primera base léxica si los hubiera, como es el caso de *quita*. Un caso diferente es el de los compuestos pluriverbales, en los que el plural se puede marcar de diferentes maneras; por ejemplo, cuando están formados por dos sustantivos separados, el plural puede indicarse en el primero de los elementos (*años luz*, *ciudades dormitorio*), e incluso en ambos sustantivos si el segundo tienen valor adjetival (*aviones espías*, *discos piratas*); también se suelen pluralizar ambos segmentos cuando el compuesto está formado por un sustantivo y un adjetivo (*boinas verdes*, *pieles rojas*).

ACTIVIDAD

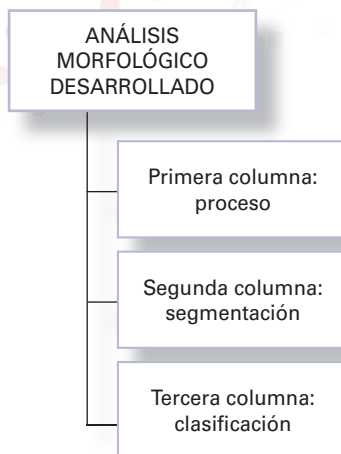
35. Analiza las palabras subrayadas según el modelo anterior:

En mi familia se decía que la tozudez era hija directa de la tontería, y los años me han enseñado cuánta razón había en esta definición. Pues parece que la especie humana, *Homo sapiens*, nos lo demuestra una y mil veces. Dudo mucho, mejor dicho, estoy segura de que ningún habitante del planeta Tierra quiere que su planeta –su casa, por cierto– se destruya para siempre, y en cambio se está haciendo todo lo posible para que ello pase. Y no será porque no estamos avisados y advertidos de mil maneras por los científicos que lo estudian. Vivimos en

5 un ecosistema tanto si se quiere reconocer como si no, y si la cadena ecológica se va rompiendo, eso también nos destruye a los humanos.

REMEI MARGARIT, “Tozudez”, *La Vanguardia*, 19/10/2021

Fragmento extraído de la EBAU de la Comunidad de Madrid, convocatoria ordinaria 2022



4.2 Modelo desarrollado

4.2.1 CONCEPTOS PREVIOS

El modelo de análisis anterior es el que se ha venido realizando tradicionalmente. Sin embargo, tras las últimas publicaciones de la Real Academia Española, es posible proponer un modelo de análisis morfológico más desarrollado, capaz de explicar más fenómenos y, sobre todo, que permite comprender el proceso por el cual se ha formado una palabra. Este modelo es gráfico y se realiza mediante tres columnas: proceso, segmentación, clasificación.



Pero antes de adentrarnos en el modelo, recordemos los constituyentes que puede tener una palabra:

- **Raíz.** Contiene el significado léxico (*silla, vieja/o, bella/o*) y es compartido por toda la familia léxica (*bell-o, bell-isima-a, bell-eza, em-bell-ecer, embe-llecedor, embellecimiento*).

- **Base.** Es la forma de la palabra de la que parte el proceso morfológico (para formar *belleza* no partimos de la palabra *bello/bella* sino de *bell-*, es decir, *belleza* se forma sobre la base de *bell-*. En muchos verbos, como los irregulares, hay cambios en la raíz para formar ciertos tiempos verbales: *poner* > *puso*. A este cambio se le llama **alomorfo**: *pus-* es alomorfo de *pon-*.

- **Afijo.** Morfema que se añade a la base de una palabra. Puede ser léxico (MD) o gramatical (MF):

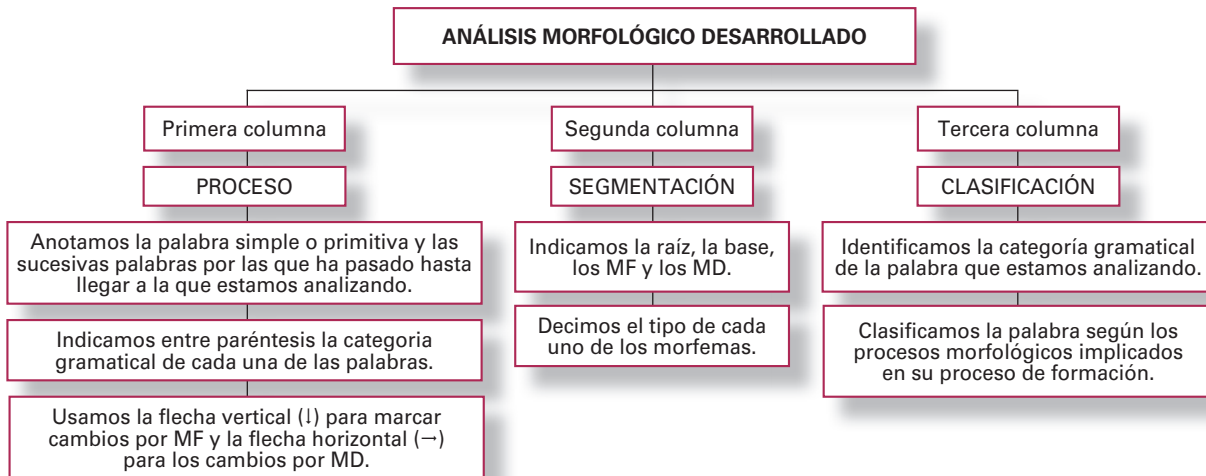
a) Afijo léxico (con significado léxico), también llamado **morfema derivativo** (MD) que se añade a la base para formar una nueva palabra, es decir, cambia el significado de la palabra y, a veces, también la categoría gramatical (*fruta* [sustantivo] > *afrutado* [adjetivo]). Puede ser **prefijo** (si va delante de la base: *des-componer*), **sufijo** (si va detrás de la base: *perl-ita*), **interfijo** (cuando se sitúa en el interior: *cancion-c-ita*) o **afijos discontinuos** (cuando se sitúan delante y detrás de la base simultáneamente: *des-corch-ar*).

b) Afijo gramatical o **morfema flexivo** (MF) que se añade a la base para generar las distintas formas de la palabra en la oración, es decir, no cambia el significado de la palabra, solo permite establecer las concordancias. Se presenta en las palabras con flexión: en los verbos (en los que también se denomina *desinencia*), en los nombres y en los adjetivos (también los adjetivos determinativos y/o determinantes):

SUSTANTIVOS Y ADJETIVOS	
MF de género (masculino o femenino)	<i>médic-a/o</i>
MF de número (singular o plural)	<i>mesa-s; suave-s</i>
Se pueden combinar: <i>médic-a-s</i>	

VERBOS		
VT: vocal temática, indica la conjugación verbal (1. ^a , 2. ^a o 3. ^a)	<i>salt-a-ba</i> (la <i>-a-</i> nos indica que se trata de un verbo de la 1. ^a conjugación, <i>saltar</i>). Ojo: algunas formas verbales no tienen VT: <i>cantó, pude, salgas...</i>	
TAM: tiempo, aspecto y modo. Indica el tiempo verbal (presente, pretérito imperfecto, pretérito perfecto simple, futuro simple y condicional simple), el modo (indicativo, subjuntivo o imperativo) y el aspecto (que no tiene un morfema propio en español).	<i>salt-a-ba, salt-a-ba-s, salt-a-ba, salt-á-ba-mos...</i> El MF <i>-ba-</i> expresa el TAM (<i>tiempo</i> : pretérito imperfecto; <i>aspecto</i> : imperfectivo; <i>modo</i> : indicativo)	
NP: número y persona. Este morfema indica la persona gramatical en que está concordado el verbo (1. ^a , 2. ^a o 3. ^a) y el número (singular o plural).	1. ^a p. sing. -o/Ø 2. ^a p. sing. -s 3. ^a p. sing. Ø	1. ^a p. pl. -mos 2. ^a p. pl. -is 3. ^a p. pl. -n

Como hemos adelantado, el **modelo desarrollado** permite dar una visión completa del proceso que ha experimentado la palabra. Básicamente, realizaremos las siguientes tareas por columnas.



4.2.2 MODELO DE ANÁLISIS DESARROLLADO DE PALABRAS SIMPLES

En el caso de una palabra simple, el análisis es muy sencillo porque no hay procesos morfológicos, tan solo podemos encontrar flexión (género, número, TAM...). A continuación, tienes un ejemplo analizado de manera desarrollada de las tres categorías plenas más importantes: un verbo, un sustantivo y un adjetivo.

<i>soñabais</i>		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<i>soñar</i> (v) ↓ <i>soñabais</i>	Raíz: <i>soñ-</i> Base: <i>soñ-</i> VT: <i>-a-</i> TAM: <i>-ba-</i> (pret. imperf. indicativo) NP: <i>-is</i> (2. ^a p. pl.)	Verbo en 2. ^a p. pl. del pret. imperf. de indicativo de <i>soñar</i> . Palabra simple.

Flecha vertical (!)

En la columna del proceso, colocamos flechas verticales (!) para marcar cambios flexivos en la palabra (cambia su forma, pero no su significado).

<i>moldes</i>		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<i>molde</i> (sust.) ↓ <i>moldes</i>	Raíz: <i>mold-</i> Base: <i>mold-</i> MF n.º: <i>-s</i> (pl.) La <i>-e</i> no es un MF de gen.º masc., sino que es marca de palabra, porque el género masculino es inherente a esta palabra.	Sustantivo masculino plural. Semánticamente es común, concreto, contable, individual. Palabra simple.

Raíz y base

Raíz y base coinciden en la mayoría de los casos. Solo cuando hay alomorfos, pueden ser diferentes. Por ejemplo, la raíz de la forma verbal pienso es *pens-* (del verbo *pensar*), pero la base es *piens-*. O en el caso del adjetivo *festivo*, la raíz es *fiest-* (del sustantivo *fiesta*), pero la base es *fest-*.

<i>pequeñas</i>		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<p><i>pequeño</i> (adj.)</p> <p>↓</p> <p><i>pequeña</i></p> <p>↓</p> <p><i>pequeñas</i></p>	<p>Raíz: <i>pequeñ-</i></p> <p>Base: <i>pequeñ-</i></p> <p>MF g.º: -a (fem.)</p> <p>MF n.º: -s (pl.)</p>	<p>Adjetivo calificativo de dos terminaciones en femenino, singular, grado positivo.</p> <p>Palabra simple.</p>

4.2.3 MODELO DE ANÁLISIS DESARROLLADO DE PALABRAS DERIVADAS

a) Palabra derivada por prefijación

<i>repasarás</i>		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<p><i>pasar</i> (v) → <i>repasar</i> (v)</p> <p>↓</p> <p><i>repasarás</i></p>	<p>Raíz: <i>pas-</i></p> <p>Base: <i>pas-</i></p> <p>MD pref.: <i>re-</i></p> <p>VT: -a-</p> <p>TAM: -ré (fut. Simple. ind.)</p> <p>NP: Ø (2.ª p. sg.)</p>	<p>Verbo en 2.ª p. sing. del futuro simple de indicativo de <i>repasar</i>.</p> <p>Palabra derivada por prefijación.</p>
<p>En este caso, al tratarse de una palabra derivada, en el proceso pueden aparecer tanto flechas horizontales como flechas verticales. Las flechas horizontales (→) representan los procesos de morfología derivativa (MD) y las flechas verticales (↓) reflejan la morfología flexiva (MF).</p>	<p>En la segmentación de las palabras derivadas indicaremos primero la raíz y la base, después los morfemas derivativos (MD) y, finalmente, los morfemas flexivos (género, número, VT, TAM, NP).</p>	

Flecha horizontal

En la columna del proceso, colocamos flechas horizontales (→) para marcar cambios derivativos en la palabra (cambian tanto la forma como el significado).

b) Palabra derivada por sufijación

<i>debilidad</i>		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<p><i>débil</i> (adj.) → <i>debilidad</i> (sust.)</p>	<p>Raíz: <i>debil-</i></p> <p>Base: <i>debil-</i></p> <p>MD suf.: <i>-idad</i></p> <p>(MD formador de sustantivos)</p> <p>Podemos indicar el tipo de sufijo según la categoría resultante (formador de sustantivos o nominalizador).</p>	<p>Sustantivo femenino singular.</p> <p>Común, abstracto.</p> <p>Palabra derivada por sufijación, sustantivo deadjetival.</p>

<i>honradamente</i>		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<p><i>honrar</i> (vb) → <i>honrada</i> (adj.)</p> <p>→ <i>honradamente</i> (adv.)</p>	<p>Raíz: <i>honrad-</i></p> <p>Base: <i>honrada-</i></p> <p>MD suf.: <i>-mente</i></p> <p>(formador de adv.)</p>	<p>Adverbio de modo.</p> <p>Palabra derivada por sufijación, adverbio deadjetival.</p>

c) Palabra derivada por parasíntesis

aflorar		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<i>flor</i> (adj.) → <i>aflorar</i> (vb)	Raíz: <i>flor-</i> Base: <i>flor-</i> MD af. disc: <i>a- / -(a)r</i> VT: <i>-a-</i>	Verbo en infinitivo, de la 1. ^a conjugación. Palabra derivada por parasíntesis, verbo denominal.
	La <i>-a-</i> es al mismo tiempo parte del afijo discontinuo formador de verbos (<i>a- / -ar</i>) y vocal temática (<i>-a-</i>) que indica la conjugación.	

ensuciabas		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<i>sucio</i> (sust.) → <i>ensuciar</i> (vb) ↓ <i>ensuciabas</i>	Raíz: <i>suci-</i> Base: <i>suci-</i> MD af. disc.: <i>en- / -(a)r</i> VT: <i>-a-</i> TAM: <i>-ba-</i> (pret. imperf. ind.) NP: <i>-s</i> (2. ^a p. sing.)	Verbo en 2. ^a p. sg. del pretérito imperfecto de indicativo de <i>ensuciar</i> . Palabra derivada por parasíntesis. Verbo deadjetival.

anochecerá		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<i>noche</i> (sust.) → <i>anochecer</i> (vb) ↓ <i>anochecerá</i>	Raíz: <i>noch-</i> Base: <i>noch-</i> MD af. disc.: <i>a- / -(e)cer</i> VT: <i>-e-</i> TAM: <i>-ra-</i> (fut. simple Ind.) NP: \emptyset (3. ^a p. sg.)	Verbo en 3. ^a p. sing. del futuro simple de indicativo de <i>anochecer</i> . Palabra derivada por parasíntesis. Verbo denominal.
	El segmento nulo (\emptyset) indica que esta forma no presenta morfema de NP.	

El debate teórico en torno a la parasíntesis

Recordemos que la parasíntesis es un tipo de derivación que consiste en la adición simultánea de afijos discontinuos a una base léxica, sin que existan previamente ni la palabra prefijada ni la palabra sufijada (*a-clar-ar*, *en-mud-ecer*). Según la *NGLE*, este fenómeno **solo afecta a verbos** deadjetivales y denominales que han sido creados mediante la adición de afijos discontinuos (*a-...-ar*, *en-...-ecer*) y, como apunta más recientemente el *GTG*, también a algunos adjetivos (*a-frut-ado*, *a-naranj-ado* y *a-diner-ado*).

Tradicionalmente se habían considerado parasintéticas las palabras en las que hubiera derivación y composición simultánea de una base léxica, sin que existiera previamente ni la palabra compuesta ni la derivada (*quince-añ-ero*, *mil-eur-ista*, *des-alm-ado*). Sin embargo, como apunta la RAE en la *Nueva gramática de la lengua española*, no deben analizarse como parasintéticas, sino como derivadas de un compuesto, aun cuando no exista el compuesto.

Todo esto deja patente que continúa sin haber un claro consenso teórico sobre el concepto de parasíntesis, incluso en el seno de la propia Real Academia Española.

4.2.4 MODELO DE ANÁLISIS DESARROLLADO DE PALABRAS COMPUESTAS

cuentakilómetros		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<p><i>cantar</i> (vb.) + <i>autor</i> (sust.) → <i>cantautor</i> (sust)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><i>cantautores</i></p>	<p>Raíz: <i>cant-</i> / <i>-autor</i></p> <p>Base: <i>canta-</i> / <i>-autor</i></p> <p>MF n.º pl.: <i>-es</i></p> <p>Deben indicarse las dos raíces y las dos bases que forman la palabra.</p>	<p>Sustantivo en masculino plural. Común, concreto, contable, individual.</p> <p>Palabra compuesta por un verbo y un sustantivo. El compuesto es nominal.</p>

pentagonal		
PROCESO	SEGMENTACIÓN	CLASIFICACIÓN
<p><i>penta-</i> (base) + <i>-gono</i> (base) → <i>pentá</i> + <i>gono</i> (sust) → <i>pentagonal</i> (adj)</p>	<p>Raíz: <i>penta-</i> / <i>-gono-</i></p> <p>Base: <i>pentagon-</i></p> <p>MD suf.: <i>-al</i> (formador de adjetivos)</p> <p>Cuando es una derivada de una compuesta, la base es la palabra compuesta.</p>	<p>Adjetivo relacional de una terminación, en singular.</p> <p>Palabra derivada de <i>pentágono</i> que, a su vez, es un compuesto de bases compositivas cultas.</p>

Bases de las compuestas

En el caso de las palabras compuestas, deben indicarse las dos raíces y las dos bases que forman la palabra si ya no han experimentado más procesos (*cant-* y *-autor* son las bases de *cantautor*). En cambio, cuando la palabra objeto del análisis es derivada de una compuesta, la base es la palabra compuesta (*pentágono* es la base de *pentagonal*, si bien *penta-* y *-gono* son la base de *pentágono*).

Por último, en el caso de las palabras con **bases compositivas cultas**, se admiten dos opciones de análisis en la columna de segmentación. En primer lugar, pueden analizarse como bases cuando forman palabras por sí solas (*foto-grafía*) y funcionan como bases aislables o cuando se les unen afijos (*gráf-ico*). Pero estos elementos compositivos cultos también se pueden analizar como MD prefijos o sufijos: cuando se añaden a una base ya existente, por ejemplo, *fotograbado* (como prefijo) o en *mamografía* (como sufijo); también cuando alternan con prefijos y sufijos: *euroexdiputado*. En el caso de que estos elementos cultos se comporten como bases, consideraremos que forman palabras compuestas (*foto-grafía*) y si actúan como prefijos o sufijos (*foto-grabado*, *euro-ex-diputado*, *mamo-grafía*) podremos considerar indistintamente que forman palabras compuestas o derivadas.

ACTIVIDAD

36. Utiliza el modelo desarrollado para analizar las preguntas tipo EBAU del examen de junio de 2022 de la Comunitat Valenciana.
- Analiza la estructura interna de las palabras *filosóficos*, *vendieron* y *conductismo* descomponiéndolas en sus formantes morfológicos básicos e indicando expresamente el tipo de morfemas que se advierten en cada caso. A continuación, señala la categoría léxica a la que pertenecen (sustantivo, adverbio, etc.) y la clase en la que se incluyen según su estructura (simple, derivada, etc.).
 - Analiza la estructura interna de las palabras *sufrimiento*, *incomparables* y *nacieron*, descomponiéndolas en sus formantes morfológicos básicos e indicando expresamente el tipo de morfemas que se advierten en cada caso. A continuación, señala la categoría léxica a la que pertenecen (sustantivo, adverbio, etc.) y la clase en la que se incluyen según su estructura (simple, derivada, etc.).

4.2.5. ANÁLISIS DE FORMAS DUDOSAS Y ACLARACIONES

a) ¿Qué clase de morfema es la -a en palabras como *pensamiento*, derivadas de un verbo? ¿Sigue siendo vocal temática?

La vocal temática es un afixo flexivo o MF propio de las formas verbales, que identifica la conjugación, aunque puede tener alomorfos (*viv-ir tiene la -i-* como VT, pero *viv-ie-ra* presenta el diptongo *-ie-*). Cuando se forma un compuesto con un verbo (*cuént-a-cuentos*) o un derivado de verbal (*pensar > pensamiento*), la vocal permanece entre las dos raíces o entre la raíz y el MD sufijo. La vocal queda como un **resto de VT**, pero ni es vocal temática propiamente dicha ni es sufijo ni parte de un sufijo, sino que se incorpora a la base para crear el sustantivo de verbal. Así, la segmentación quedaría de la siguiente manera:

- **Raíz:** *pens-*
- **Base:** *pensa-*
- **MD suf.:** *-miento*

b) ¿Cómo analizo un verbo irregular como *volver* si me piden que analice *vuelvo*, que ya no tiene la misma base?

Algunas palabras presentan cambios en la raíz. Por ejemplo, muchos verbos irregulares, por razones de evolución de la lengua, diptongan la vocal en algunos tiempos verbales: *volver > vuelvo*; *perder > pierdo*. Otras veces, hay un cambio de timbre vocálico (*pedir > pidió*). Para explicar y aclarar esto en el análisis, resulta muy útil la noción de **base léxica**, puesto que ayuda a describir estos casos de manera sencilla y, a la vez, permite ser exhaustivos. En el caso de *vuelvo*, la segmentación sería:

- **Raíz:** *volv-* (el verbo en infinitivo menos la vocal temática y el morfema de infinitivo).
- **Base:** *vuelv-* (la forma de la que se parte en el proceso de formación de la palabra, en este caso, el alomorfo de *volv-*).
- **TAM:** *-o* (presente de indicativo).
- **NP:** \emptyset .

c) Cuando buscamos de qué palabra procede una derivada o compuesta, ¿hasta qué étimo o palabra primitiva del proceso morfológico hay que remontarse?

Para poder identificar de qué palabra procede un derivado o un compuesto, podemos eliminar los morfemas derivativos que encontremos, que serán reconocibles, y quedarnos con la base léxica. Por ejemplo, en *internacional*, sabemos que en español existe *nacional* (sin el prefijo *inter-*), y que *nacional* contiene *-al*. Por tanto, si eliminamos ese último morfema derivativo, nos queda *nación*. Esta es la base la palabra que estamos analizando.

En algunos casos, las bases a partir de las que se forma un derivado o compuesto no son tan evidentes o transparentes (se denominan bases opacas), bien porque se toma un alomorfo (*renta > arrendar*), o bien porque toma una raíz culta (del latín o del griego): *nocturno*, *pernoctar*, *noctámbulo*... no derivan directamente de la raíz de *noche*, sino de *noct-* (del latín NOCTEM).

La vocal temática

La presencia de la VT es exclusiva de los verbos. No obstante, cuando una palabra derivada o compuesta procede de un verbo, mantendrá el resto de la vocal temática en la base *pensa* (base) *-miento* (MD sufijo).

Raíz y base

Si diferenciamos entre raíz (*fiest-*) y base (*fiest-*) podemos explicar la existencia de alomorfos o variantes de la raíz en la formación de palabras (*fiest-ivo*).

Actividades de RECAPITULACIÓN

1. Lee el texto y realiza las actividades:

Migas de pan

Hace 5 500 años en Mesopotamia el pensamiento fue inscrito por primera vez con los dedos en tablillas de barro. Desde entonces, a lo largo de la historia, los dedos nunca han dejado de participar en el desarrollo de la inteligencia humana. Hoy los niños golpean con sus yemas sonrosadas el teclado del iPhone, un nuevo cerebro que los adolescentes llevan con orgullo en el bolsillo trasero del pantalón. La cultura informática nos ha dejado en la entrada de un bosque animado donde se dice que está poblado de máquinas que piensan por sí solas y ya no necesitan aprender nada de los humanos. La inteligencia artificial no está muy lejos de ser una versión digital del cuento de Pulgarcito. Todo el mundo sabe qué le pasó a ese niño. Sus padres eran unos leñadores muy pobres y decidieron abandonar a sus siete hijos en el bosque porque no los podían alimentar. Así lo hicieron, pero Pulgarcito en el bosque les dijo a sus hermanos que no temieran nada porque había dejado migas de pan por el camino, de modo que siempre podrían regresar a casa si así lo deseaban. Al cabo de un tiempo de vagar por el bosque se sintieron perdidos y al intentar volver sobre sus pasos se encontraron con que las migas de pan se las habían comido los pájaros. Pulgarcito y sus hermanos quedaron en poder de un ogro, que los quiso devorar. Lo mismo podría sucederle a la ciencia si el ciego azar la llevara a adentrarse en el bosque de la inteligencia artificial. Si los pájaros se comieran las migas de pan que deberían devolverla a la realidad, podría quedar para siempre atrapada en un bosque virtual donde todo sería real y ficticio, verdadero y falso, bueno y malo a la vez, un juego divertido y diabólico, ejecutado con los dedos, pero sin ninguna posibilidad de retorno a la vida real. En este caso habría que pedirle a Pulgarcito que inventara algún plan para salvarnos del ogro y volver a casa.

MANUEL VICENT, *EL PAÍS*, 19/02/2023

- a. Busca un tiempo verbal simple, uno compuesto, una locución verbal y una perífrasis verbal.
 - b. Indica la categoría gramatical de las palabras destacadas en color azul.
 - c. Analiza morfológicamente las palabras resaltadas en rosa.
2. Analiza la estructura interna de las palabras “quebrarían”, “incapaces” y “paradójicamente” descomponiéndolas en sus formantes morfológicos básicos indicando expresamente el tipo de morfemas que se advierten en cada caso. A continuación, señala la categoría léxica a la que pertenecen (sustantivo, adverbio, etc.) y la clase en la que se incluyen según su estructura (simple, derivada, etc.).
 3. Analiza la estructura interna de las palabras “exigiéramos”, “permisible” y “revolucionario” descomponiéndolas en sus formantes morfológicos básicos indicando expresamente el tipo de morfemas que se advierten en ellas. A continuación, señala las categorías léxicas a la que pertenecen (sustantivo, adverbio, etc.) y la clase en la que se incluyen según su estructura (simple, derivada, etc.).



Emplea tu dispositivo móvil para escuchar un resumen de la unidad.

4. Lee el texto y realiza las actividades:

Este artículo no lo puede escribir una Inteligencia Artificial

Como era día festivo y afuera llovía, yo también me entretuve con el nuevo juguete tecnológico: ChatGTP, la Inteligencia Artificial de la empresa OpenAI, que está disponible para el público y estos días recibe la atención de los medios y las redes sociales. Aparte de ponerla a prueba con preguntas **rebuscadas**, dilemas morales, chistes y peticiones con trampa, yo hice lo mismo que cualquiera que estos días se acerca a ella: pedirle que haga mi trabajo. Que escriba este artículo.

5 Y tengo que decirlo, compañeras y compañeros columnistas, que podéis estar tranquilos por ahora: la inteligencia artificial no puede sustituirnos. Ya oigo vuestros suspiros de alivio, pero esperad: no puede sustituirnos, salvo que escribáis con prosa de redacción escolar, manejeis lugares comunes y hagáis reritos de Wikipedia y de cosas leídas en las redes. Huy, allí al fondo **veo** a alguno nervioso.

Tampoco reemplazará a los periodistas de información, excepto si se dedican a redactar noticias planas y perezosas, corta y pega de agencia, con nada de **investigación** propia más allá de Google. En cuanto a los escritores literarios, también podemos estar tranquilos, compañeros novelistas, dramaturgos y poetas: ChatGTP tiene la creatividad de un niño (un niño espabilado, sí), un manejo pobre de la ironía, las metáforas y otros recursos, y sus lecturas son escasas y superficiales: habla de oídas de autores y obras, confunde nombres y títulos (no le pregunten por Juan Benet, que se líe), imita estilos con escasa gracia y, al menos a mí, no consigue interesarme ni menos aún emocionarme con sus intentos de escribir un cuento o un poema.

15 Supongo que en otras actividades en principio menos creativas, en las que importa más el manejo de grandes cantidades de información y su **procesamiento** rápido, funcionará mejor. Programadores, ingenieros, inversores, laboratorios, juristas, seguridad, qué sé yo. Pero tras el deslumbramiento inicial, leo a expertos muy escépticos. Es un paso más, incluso un paso importante, pero está muy lejos de **reemplazar** a la inteligencia humana. No deja de ser una versión avanzada de lo que ya hacen los sistemas **automatizados** de atención al cliente. Sí, da más conversación, pues habla de cualquier tema; pero de todos los temas habla con la misma desverguenza: un **añadobot**. Quizás algunos tertulianos sí deberían preocuparse. En resumen: es una Siri con más mundo. Ni siquiera da para enamorarse si te pilla con el día tonto, como le pasaba al protagonista de *Her*.

No se confundan, no soy tan tecnófobo ni tecnoescéptico como pueda parecer. Al contrario, me fascina cada uno de esos pasos, desde el día en que con diez años **escuché** a un Renault 25 decir con voz de coche fantástico: “puerta derecha delantera abierta”. Pero me canso del papanatismo con que recibimos ciertas novedades, que siempre vienen de empresas a las que regalamos publicidad que les vendrá muy bien a efectos financieros (en este caso es una empresa de Elon Musk) y para disputar con sus competidores (yo que Google sí me preocuparía). Y no solo le regalamos publicidad: para jugar un rato, a esta ya le hemos dado nuestros datos personales, correo, teléfono, **cookies** e información implícita en nuestras **interacciones** con ella.

La pregunta sigue siendo: ¿es una amenaza para nuestros empleos? ¿Seremos sustituidos algún día por una IA? Pues depende. Porque más allá de lo obvio (que la **robotización** ya ha expulsado a numerosos trabajadores manuales, y ahora empieza con los cualificados), hay muchas actividades para las que sigue siendo más eficiente y rentable un humano. O mejor dicho: un humano precario, barato y explotable. Sin salir del periodismo: ¿quién necesita que una IA escriba artículos planos y basados en búsquedas de Internet, pudiendo hacerlo un **freelance**, un becario, un redactor mal pagado? Tardan unas horas en vez de unos segundos, pero a cambio dan poca lata, el **mantenimiento** es barato, se actualizan solos y, si se les aprieta, pueden ser creativos donde la IA no llega. En su caso, la IA les ayudará en el día a día, pero no para trabajar menos sino para ser más productivos.

35 Si de progreso tecnológico hablamos, yo todavía me acuerdo de cuando (hace dos días) **profetizaban** que en pocos años habría coches sin conductor por las calles, drones repartiendo paquetes, robots haciendo el trabajo penoso y en general **trabajaríamos** menos horas, tendríamos más tiempo libre. Y ya ves dónde estamos: taxistas y VTC compitiendo a cara de perro en las calles, **riders** repartiendo paquetes en bicicleta, humanos trabajando como máquinas disponibles las 24 horas, el trabajo invadiendo nuestras vidas. **Bienvenidos** al futuro.

40 Al final el artículo me ha quedado un poco **añadido**. Igual sí que lo ha escrito la Inteligencia Artificial esa. A saber.

ISAAC ROSA, *EIDiario.es*, 08/12/2022

- a. Busca un ejemplo de palabra derivada por parasíntesis y analízala.
- b. Localiza y analiza dos palabras compuestas.
- c. Analiza morfológicamente las palabras destacadas con rosa.

5. Realiza el análisis morfológico desarrollado de estas palabras: *podrían, dulcemente, salvavidas, pudriendo, blanquiazules, pianistas, sequemos, estudioso, olvidabais, estrepitosamente, rehicieron, jubiladas, aclaración, bianual, felizmente, cardiovasculares, ricamente.*



2 bachillerato

Lengua castellana y literatura

Florián Pérez Alarcó (Coord.) • Lucía García Lagallarda • Fernando Latorre Romero
Dolores Moreno Lozano • M.^a Dolores Muñoz de los Ríos • Pedro Tejada Tello



Diseño portada e interior: Nina Llorens
Ilustraciones: Nina Llorens
Maquetación: Tabarca Llibres
Fotografía: Archivo Tabarca y licencias Creative Commons.

Este libro corresponde al segundo curso de Bachillerato, materia de Lengua Castellana y Literatura, y forma parte de los materiales curriculares de la editorial Tabarca Llibres.

Todas las actividades que se plantean deben ser realizadas en un cuaderno u hojas aparte. Los espacios incluidos son indicativos y su finalidad es meramente didáctica.

© De esta edición: Tabarca Llibres, S.L.

© Coordinador: Florián Pérez Alarcó.
Autores: Lucía García Lagallarda, Fernando Latorre Romero, Dolores Moreno Lozano, M.ª Dolores Muñoz de los Ríos, Pedro Tejada Tello.

ISBN:978-84-8025-660-5
Depósito legal: V-1476-2026

Impresión: Gráficas Leitzarán

Edita:
Tabarca Llibres, S.L.
Pl. Alquería de la Culla, 4
Edif. Albufera Center-ofic. 104-B
Tel.: 96 318 60 07
www.tabarcallibres.com
46910 ALFAFAR (València)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, excepto los casos previstos en la ley. Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra, diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).



1 La literatura del siglo XX	6	3 Bodas de sangre: Federico García Lorca	78
1. El contexto mundial	7	1. Biografía	79
1.1. El devenir histórico	7	2. Contexto histórico	81
1.2. Evolución del pensamiento	7	3. Obra	82
2. El contexto español	9	3.1. Prosa	82
2.1. El devenir histórico	9	3.2. Poesía	82
2.2. Épocas de la literatura española	10	3.2.1. Poesía de juventud	82
3. La literatura española antes de la Guerra Civil	11	3.2.2. Poesía mítico-andaluza	83
4. La literatura española desde la posguerra hasta nuestros días	11	3.2.3. Poesía surrealista	83
4.1. La poesía desde 1939 a 1975	12	3.2.4. Últimos poemas	84
4.2. La poesía de 1975 a nuestros días	17	3.3. Teatro	86
4.3. La narrativa de 1939 a 1975	19	3.3.1. Concepción teatral	86
4.4. La narrativa de 1975 a nuestros días	23	3.3.2. Obras	87
4.5. El teatro de 1939 a 1975	25	4. <i>Bodas de sangre</i>	90
4.6. El teatro de 1975 a nuestros días	27	4.1. Argumento	90
5. La literatura hispanoamericana del siglo XX	29	4.2. Temas	91
6. El ensayo	30	4.3. Género	92
Actividades de RECAPITULACIÓN	31	4.4. Estructura	94
		4.5. Personajes	96
		4.5.1. Protagonistas	96
		4.5.2. Secundarios	104
		4.5.3. Simbólicos	108
		4.5.4. Corales	110
		4.5.5. Ausentes	111
		4.6. Espacio y tiempo	114
		4.6.1. Espacio	114
		4.6.2. Tiempo	115
		4.7. Lenguaje y estilo	117
		4.8. Figuras retóricas	120
		4.9. Simbología	122
		4.10. Significación y trascendencia	124
		Actividades de RECAPITULACIÓN	126
2 Miguel Hernández: Antología	32	4 Carmen Laforet: Nada	128
1. Contexto histórico	33	1. Biografía	129
2. Contexto literario	34	2. Contexto	131
2.1. La generación del 14 o novecientos	34	2.1. Contexto histórico	131
2.2. Las vanguardias	34	2.2. Contexto literario	133
3. El grupo poético del 27	36	2.3. El despertar de la otra mitad	134
3.1. La Edad de Plata y el homenaje a Góngora	36	3. Obra	136
3.2. Etapas y evolución	38	4. Análisis de <i>Nada</i>	138
3.3. La generación de 1936	39	4.1. Argumento	138
4. Miguel Hernández	40	4.2. Estructura	139
4.1. Biografía	40	4.3. Personajes	140
4.2. Obra	42	4.4. Narrador y autobiografía	142
4.2.1. Teatro	42	4.5. Espacio y tiempo	143
4.2.2. Poesía	43	4.6. Lenguaje y técnica	145
4.2.3. Simbología en la obra poética de Miguel Hernández	48	4.7. Significado del título	145
4.3. Antología comentada	49	4.8. Interpretación	146
4.3.1. <i>Perito en lunas</i>	49	Actividades de RECAPITULACIÓN	148
1. Palmera	49		
4.3.2. <i>El rayo que no cesa</i>	50		
2. Me tiraste un limón, y tan amargo	50		
3. Como el toro he nacido	52		
4. Elegía a Ramón Sijé	54		
4.3.3. <i>Viento del pueblo</i>	56		
5. Vientos del pueblo me llevan	56		
6. Aceituneros	58		
7. Canción del esposo soldado	60		
4.3.4. <i>El hombre acecha</i>	62		
8. El herido	62		
9. Canción última	64		
4.3.5. <i>Cancionero y romancero de ausencias</i>	66		
10. Llegó con tres heridas	66		
11. Tristes guerras	68		
12. Hijo de la luz y de la sombra	70		
13. Nanas de la cebolla	73		
Actividades de RECAPITULACIÓN	76		

LITERATURA

1. LA LITERATURA DEL SIGLO XX
2. MIGUEL HERNÁNDEZ: ANTOLOGÍA
3. *BODAS DE SANGRE*: FEDERICO GARCÍA LORCA
4. CARMEN LAFORET: *NADA*

unidad 2

MIGUEL HERNÁNDEZ: ANTOLOGÍA

1. Contexto histórico

2. Contexto literario

2.1. La generación del 14 o novecentismo

2.2. Las vanguardias

3. El grupo poético del 27

3.1. La Edad de Plata y el homenaje a Góngora

3.2. Etapas y evolución

3.3. La generación de 1936

4. Miguel Hernández

4.1. Biografía

4.2. Obra

4.2.1. Teatro

4.2.2. Poesía

4.2.3. Simbología en la obra poética de Miguel Hernández

4.3. Antología comentada

4.3.1. *Perito en lunas*

1. Palmera

4.3.2. *El rayo que no cesa*

2. Me tiraste un limón, y tan amargo

3. Como el toro he nacido

4. Elegía a Ramón Sijé

4.3.3. *Viento del pueblo*

5. Vientos del pueblo me llevan

6. Aceituneros

7. Canción del esposo soldado

4.3.4. *El hombre acecha*

8. El herido

9. Canción última

4.3.5. *Cancionero y romancero de ausencias*

10. Llegó con tres heridas

11. Tristes guerras

12. Hijo de la luz y de la sombra

13. Nanas de la cebolla

ACTIVIDADES DE RECAPITULACIÓN

1. CONTEXTO HISTÓRICO

España inicia el siglo xx con el recuerdo de la derrota de 1898 y el fin del imperio. El fin de siglo sume al país en una crisis que se refleja en las corrientes artísticas y culturales del primer tercio del siglo xx. En 1902 Alfonso XIII comienza su reinado y se muestra continuista con el modelo de la Restauración. España afronta un nuevo intento colonizador con la guerra de Marruecos, lo que propicia la Semana Trágica de Barcelona en 1909. La situación no mejora y en 1917 se produce una triple crisis: un movimiento militar (las Juntas de Defensa), un movimiento político (la Asamblea de Parlamentarios) y un movimiento social (la huelga general revolucionaria), que ponen de manifiesto la descomposición del sistema.

En 1921, la derrota en Annual provoca una grave crisis que da paso a la dictadura de Miguel Primo de Rivera, de 1923 a 1930. Su gobierno desplaza las libertades políticas en favor de una recuperación económica que, sin embargo, no logra consolidarse. La pérdida de apoyos fuerza su dimisión y, tras la llamada «dictablanda» del general Berenguer, se convocan elecciones municipales en 1931, tomadas como un plebiscito. Las candidaturas republicanas-socialistas obtienen la mayoría en 42 de las 50 capitales de provincia y en muchas ciudades medianas y pequeñas.

El 14 de abril de 1931 se proclama la II República y Alfonso XIII abandona el país. El 9 de diciembre se aprueba una Constitución, y dos días más tarde Niceto Alcalá Zamora jura su cargo como presidente. Comienza así una nueva etapa política marcada por grandes esperanzas, aunque también por inestabilidad. El bienio republicano-socialista (1931-1933), presidido por Manuel Azaña, impulsa reformas educativas, agrarias y laborales. A partir de 1933 se inicia un bienio derechista, con Alejandro Lerroux al frente del Partido Republicano Radical y el apoyo de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). En 1936, el Frente Popular —una nueva coalición de izquierdas— gana las elecciones y Azaña vuelve al poder con un ambicioso programa de reformas y libertades. Sin embargo, pocos meses después, el alzamiento militar encabezado por el general Franco da inicio a la guerra civil española y marcará el comienzo de una dictadura que durará casi cuarenta años.

En paralelo a los conflictos políticos, los cambios sociales también son profundos. El crecimiento demográfico dirige a la población rural a las grandes ciudades, alimentando el desarrollo de una clase obrera que impulsa la modernización del país frente a los sectores conservadores. Aumentan los movimientos sindicales y obreros, y la cuestión social se convierte en uno de los grandes debates del momento. También se producen avances en la educación pública, especialmente durante la II República.

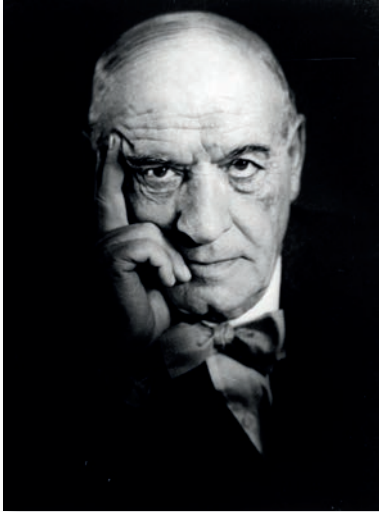
En el ámbito cultural, España vive una de sus épocas más brillantes: la Edad de Plata. Conviven diferentes corrientes estéticas y generaciones literarias. Modernistas y noventayochistas muestran su malestar y su disconformidad con la España del momento. Tras ellos, los autores del novecentismo, como Ortega y Gasset o Juan Ramón Jiménez, apuestan por una renovación intelectual y artística. En los años veinte, los poetas de la generación del 27 culminan esta etapa de intensa actividad cultural, caracterizada por la apertura a las vanguardias europeas, la experimentación formal y el diálogo entre tradición y modernidad. La cultura española, en definitiva, alcanza una proyección internacional sin precedentes en todas las artes: literatura, pintura, música, cine y pensamiento.



Primo de Rivera en un discurso frente a los reyes de España

2. CONTEXTO LITERARIO

2.1. La generación del 14 o novecentismo



José Ortega y Gasset (1883-1955)

Fue uno de los pensadores españoles más influyentes del siglo XX. En sus ensayos reflexionó sobre la sociedad, la cultura y el papel del individuo en la historia. Su obra más conocida, *La rebelión de las masas*, analiza los cambios sociales de la Europa contemporánea.

Alrededor de 1914 un grupo de escritores e intelectuales constituyeron la llamada generación del 14 o novecentismo (del catalán *noucentisme*). Sus características principales son:

- ◆ Sus componentes pertenecen al mundo intelectual y tienen formación universitaria.
- ◆ La modernización del país es uno de sus objetivos.
- ◆ Son profundamente europeístas: España debe acercarse a Europa para modernizarse.
- ◆ Estudian y analizan la realidad española de forma rigurosa, serena, racional, íntima y sobria.
- ◆ El ensayo es su género preferido.

Entre los intelectuales de esta generación destacan: los filósofos y ensayistas José Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors; el médico y humanista Gregorio Marañón; el periodista y político Manuel Azaña; y el historiador Américo Castro. Todos ellos contribuyeron a crear una nueva cultura racionalista, crítica y moderna.

También formaron parte del movimiento poetas como Juan Ramón Jiménez, que compartieron el ideal de depuración formal, búsqueda de la belleza y rechazo del barroquismo modernista. En la narrativa destacan Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala y Wenceslao Fernández Flórez. En el teatro, sobresalen Carlos Arniches, que evoluciona desde la comedia madrileña hacia formas más comprometidas y serias, y los hermanos Álvarez Quintero, representantes de un teatro costumbrista andaluz. A este panorama se suma la figura de Ramón Gómez de la Serna, pionero de la literatura de vanguardia en España, autor prolífico y renovador que cultivó el ensayo, la novela breve y, sobre todo, la greguería —breves textos en prosa poética que mezclan humor y metáfora—, con los que anticipó muchas de las técnicas del surrealismo y del arte moderno.

2.2. Las vanguardias

Las vanguardias son un conjunto de movimientos artísticos y literarios del primer tercio del siglo XX que se oponen a la estética anterior y defienden la libertad creativa del artista, al margen de las normas morales y sociales vigentes. Culturalmente, fue una época de transformación y avances científicos y técnicos en la que surgieron movimientos artísticos y literarios cuyo objetivo era renovar radicalmente el arte. El valor central fue la modernidad: sustituir lo viejo por lo nuevo.

De esta voluntad de ruptura, de lucha contra el sentimentalismo y de exaltación de lo irracional, lo inconsciente, la libertad y el individualismo, nacen las vanguardias. Aunque las vanguardias se agrupan en distintos movimientos con propuestas diversas, comparten algunos rasgos esenciales: la lucha contra las tradiciones, procurando el ejercicio de la libertad individual y la innovación; la audacia y libertad de la forma; el carácter experimental y la rapidez de propuestas.

El vanguardismo literario surge como una reacción contra las normas establecidas. Se caracteriza por su afán de experimentación: explora nuevas formas narrativas como la fragmentación, la escritura automática o las estructuras no lineales. Los autores juegan con el lenguaje, desafiando la gramática y la

sintaxis para generar significados nuevos. Además, incorporan influencias de la pintura, el cine o la música, lo que genera un enfoque interdisciplinario en la creación artística.

Tanto en poesía como en prosa, la ruptura con lo convencional busca explorar nuevas formas de expresión. Se apuesta por la yuxtaposición de imágenes, la simultaneidad, la supresión de la métrica tradicional, el rechazo de la puntuación y la alteración de la sintaxis. El poema deja de someterse a formas fijas y aparece el *caligrama* —texto dispuesto en forma de imagen—, el *cadáver exquisito* y la *poesía fonética*. La experimentación se convierte en el medio para renovar el lenguaje literario y provocar al lector.

Este movimiento se caracteriza por su deseo de innovar y provocar, dando paso a nuevas perspectivas en el arte y la literatura. Todos intentaron romper con la estética de su tiempo y crear otra nueva, basada en la experimentación. Se los conoce también con el nombre de *ismos*:

- ◆ **Futurismo**: surgió en Milán, impulsado por el poeta Filippo Tommaso Marinetti, quien publicó sus principios en el manifiesto del 20 de febrero de 1909, en *Le Figaro* de París. Al año siguiente, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Mario Jordano firmaron el *Manifiesto del futurismo*. Este movimiento rechazaba la estética tradicional y ensalzaba la vida contemporánea, centrada en dos temas: la máquina y el movimiento.
- ◆ **Cubismo**: nació en Francia en 1907. Los inspiradores del movimiento fueron Pablo Picasso y Georges Braque. En poesía, destacan los caligramas de Guillaume Apollinaire. Entre sus técnicas figuran el *collage* y la representación de la realidad mediante la descomposición en figuras geométricas para mostrar sus múltiples perspectivas.
- ◆ **Dadaísmo**: surgió en Zúrich entre 1916 y 1922, con Hugo Ball y Tristan Tzara como fundadores y principales exponentes. El poema dadaísta solía consistir en una sucesión arbitraria de palabras y sonidos, con una inclinación clara hacia lo absurdo. El dadaísmo preparó el camino para el surrealismo.
- ◆ **Creacionismo**: fue iniciado alrededor de 1916 por el poeta chileno Vicente Huidobro, quien lo introdujo en España en 1918. Pretendía crear realidades nuevas mediante imágenes insólitas, el uso de disposiciones tipográficas especiales y la libertad lingüística. Entre sus seguidores se encuentran los españoles Gerardo Diego y Juan Larrea.
- ◆ **Ultraísmo**: presentó su primer manifiesto en 1919, en la revista *Cervantes*, promovido por Rafael Cansinos Assens como reacción al modernismo. Su nombre reflejaba la voluntad de ir «más allá». Combinó elementos futuristas y dadaístas. Fue un movimiento muy influyente en el ámbito hispánico. Sus principales inspiradores fueron Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges.
- ◆ **Surrealismo**: apareció en Francia en la década de 1920 con André Breton como principal impulsor. Inspirado en el psicoanálisis de Sigmund Freud, el surrealismo buscaba explorar los mecanismos del inconsciente y superar lo real mediante lo imaginario y lo irracional. Otorgaban gran importancia al mundo onírico y a técnicas como la escritura automática, el uso de metáforas inesperadas y la ruptura sintáctica. El surrealismo fue el movimiento vanguardista más importante en España. Influyó en la



Ramón Gómez de la Serna
(1888–1963)

Fue el principal introductor de las vanguardias en España. En 1909 publicó el *Manifiesto del futurismo* en la revista *Prometeo*, que él mismo fundó y dirigió. Fue un vanguardista radical, conocido por sus actos excéntricos: impartía conferencias vestido de torero o a lomos de un elefante, y llegó a celebrar un banquete en un quirófano. Su legado más personal y recordado son las **greguerías**, género que él mismo creó. Se trata de textos breves, por lo general de una sola frase, que combinan humor y metáfora para ofrecer una visión insólita, lírica o filosófica del mundo. La fórmula, según el propio autor, era: humorismo + metáfora = greguería. Algunos ejemplos: *La jirafa es una grúa que come hierba*, *La Y es la copa de champaña del alfabeto*, *El hielo se derrite porque llora de frío*.

mayoría de los poetas de la generación del 27, aunque no adoptaron del todo sus métodos. Supuso el final del ideal de poesía pura y abrió paso a una literatura más humana, social y política. Destacan obras como *Poeta en Nueva York* (Lorca), *Sobre los ángeles* (Alberti) y *La destrucción o el amor* (Aleixandre). Entre los principales representantes del movimiento se encuentran Salvador Dalí y Luis Buñuel.

ACTIVIDADES

1. Busca información sobre el ensayo *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset y comenta qué influencia tuvo en la generación del 27.
2. ¿Qué se entiende por «vanguardias» en el contexto artístico y literario del siglo xx? ¿En qué contexto histórico y social surgieron?
3. ¿Qué características definen al futurismo y quién fue su principal impulsor?
4. ¿Qué es un caligrama? Busca información y crea uno en tu cuaderno.

3. EL GRUPO POÉTICO DEL 27

3.1. La Edad de Plata y el homenaje a Góngora

Durante el primer tercio del siglo xx, la literatura española vive su Edad de Plata, con intelectuales de tres generaciones: la del 98, la del 14 y la del 27. El acontecimiento fundacional de esta última ocurrió en diciembre de 1927, cuando varios poetas reunidos en el Ateneo de Sevilla homenajearon a Luis de Góngora en el tricentenario de su muerte.



Homenaje a Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla, 1927

Integran la **generación del 27**: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. El entorno del grupo lo conforman: prosistas como José Bergamín, Max Aub o Francisco Ayala; pintores como Salvador Dalí u Óscar Domínguez; cineastas como Luis Buñuel; y músicos como Ernesto Halffter.

Igualmente, un grupo de mujeres, conocidas como **Las Sinsombrero**, compartieron su compromiso intelectual con los autores del 27, aunque fueron invisibilizadas durante décadas. Destacan Concha Méndez-Cuesta, María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo, Margarita Gil Roësset, Margarita Manso, Ángeles Santos, Luisa Carnés y Carmen Conde.



Algunas Sinsombrero en el Lyceum Club Femenino

Su proyecto común permitió una renovación de la poesía española, integrando **tradición** y **vanguardia**.

Se ha debatido mucho si los autores del 27 constituyen una **generación** o un **grupo literario**. Cumplen varios de los requisitos generacionales:

- Fechas de nacimiento próximas (1891 y 1905).
- Procedencia burguesa liberal y progresista.
- Formación universitaria.
- Fuertes lazos personales.
- Participación en actos culturales y homenajes.

Además, compartieron espacios intelectuales como la Residencia de Estudiantes y el Centro de Estudios Históricos y publicaron en revistas (*Revista de Occidente*, *Caballo verde para la poesía...*).

Aunque Dámaso Alonso señaló la ausencia de ciertos requisitos:

- No surgieron por un acontecimiento nacional o internacional concreto.
- No tuvieron un líder claro.
- No se alzaron contra una generación anterior.
- No compartieron una técnica común.

La publicación en 1932 de *Poesía española. Antología (1915-1931)* de Gerardo Diego, consagró al grupo.

Los poetas del 27 tienden al **equilibrio** entre:

- Lo intelectual y lo sentimental.
- Lo culto y lo popular.
- Lo universal y lo español.
- La pureza formal y la autenticidad emocional.

- La inspiración romántica y la perfección clásica.
- La expresión hermética y la comunicación clara.
- La tradición y la vanguardia.

De las **vanguardias** les atraen el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo y autores como Paul Valéry, Baudelaire y César Vallejo. No fueron iconoclastas: admiraron a Juan Ramón Jiménez y a Gómez de la Serna; a Unamuno, los Machado, Rubén Darío y a Bécquer. También a los **clásicos**: Manrique, Góngora, Garcilaso, Fray Luis o Lope de Vega. Veneraron las **formas populares**: el *Romancero*, el *Cancionero tradicional*, etc.

Sus **temas** son universales y personales: amor, muerte, conflicto entre realidad y deseo, o memoria de un paraíso perdido... Y en cuanto a las **innovaciones métricas y lenguaje**, renovaron la expresión poética: redujeron la variedad modernista, pero rescataron formas clásicas (soneto, romance, silva, décima), y desarrollaron el verso libre y el versículo, creando una poesía abierta, rica en imágenes e intensidad emocional.

3.2. Etapas y evolución

La crítica refiere dos etapas en la generación (la dictadura de Primo de Rivera y la II República), pero por criterios metodológicos, distinguimos tres.

Primera etapa: hasta 1927

Siguen el magisterio de Juan Ramón Jiménez y se acercan a la poesía pura y a las vanguardias, sin olvidar la tradición clásica y popular. Sus versos resultan herméticos y conceptuales para el público, el resultado es una poesía marcada por el futurismo, el creacionismo y el ultraísmo. Pedro Salinas escribe en *Seguro azar* poemas con elementos futuristas como las bombillas eléctricas.

La corriente neopopular, influida por el *Romancero*, los *Cancioneros* y el folclore andaluz, habla del amor ligado a la naturaleza, en poemas breves de arte menor y rima asonante, con un lenguaje sencillo. Destacan Lorca y Alberti.

También cultivan la poesía clasicista en los sonetos influidos por autores renacentistas y barrocos. Se observa en Alberti, Lorca y en el libro de Miguel Hernández, *Perito en lunas* (1933).

Segunda etapa (madurez): hasta la Guerra Civil

Publican sus obras principales y derivan hacia el surrealismo y el compromiso político. Inician un proceso de rehumanización poética. La *Revista de Occidente* difundió las ideas del *Manifiesto surrealista* en 1925; y André Breton, Louis Aragon, Juan Larrea, Luis Buñuel y Salvador Dalí propagaron la estética.

Surgen obras con temática humana, existencial y social, no siguen las proclamas surrealistas de creación inconsciente o escritura automática, pero presentan imágenes visionarias y asociaciones libres. Destacan *Sobre los ángeles* (1929) de Alberti, *Poeta en Nueva York* (1930) de Lorca, *Los placeres prohibidos* de Cernuda y *Espadas como labios* (1932) de Aleixandre.

Los sentimientos y las emociones íntimas son protagonistas de la poesía del 27, conectada con Bécquer y el neorromanticismo. En los años treinta muchos apoyan la República mediante una poesía comprometida. Alberti, afiliado al Partido Comunista, denuncia en *El poeta en la calle* las injusticias sociales. Durante la Guerra Civil, la mayoría adopta la causa republicana. En noviembre



de 1936 apareció el *Romancero de la Guerra Civil*, y *Viento del pueblo* (1937) de Miguel Hernández, una poesía social y combativa.

Tercera etapa: tras la Guerra Civil

Supone la dispersión del grupo. Lorca muere fusilado en 1936; Miguel Hernández, en la cárcel en 1942 y muchos marchan al exilio. Permanecen en España Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso. Inician la poesía desarraigada de posguerra: *Hijos de la ira* (1944), de Alonso, refleja angustia existencial; *Historia del corazón* (1954), de Aleixandre, aborda una poesía social.

Los exiliados escriben la añoranza de España, como *Retornos de lo vivo lejano*, de Rafael Alberti, y poesía crítica y desdenosa, como *Desolación de la quimera*, de Cernuda.

Su legado influirá en Gil de Biedma, los poetas de la experiencia y los *Novísimos*.

3.3. La generación de 1936

Esta generación representa un momento dramático y transformador de la lírica española. Sus autores retornan a lo humano, lo social y lo existencial, tras el trauma de la guerra.

Destacan Miguel Hernández —puente entre el 27 y el 36—, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco. No disfrutaron del clima de experimentación y libertad creativa de sus predecesores, y alcanzaron su madurez en medio de una polarización ideológica extrema. Leyeron a los clásicos del Siglo de Oro, especialmente a Garcilaso, modelo de claridad y equilibrio. Y desarrollaron una «poesía arraigada», que buscaba el orden, la belleza y sentimientos tradicionales como el amor, la familia, la patria y la religión.

Estéticamente se alejan de la «deshumanización». El precursor fue Miguel Hernández, que evolucionó del virtuosismo de *El rayo que no cesa* al compromiso combativo de *Viento del pueblo* y el dolor de *Cancionero y romancero de ausencias*, escrito en la cárcel.

La Guerra Civil dividió al grupo en dos trayectorias divergentes, pero con una misma angustia. Por un lado, en la España victoriosa, Rosales o Panero derivan de la armonía formal y el sentimiento religioso a una poesía reflexiva y consciente de la vacuidad vital. Rosales, en *La casa encendida*, rompe con el clasicismo y utiliza el versículo libre en su poesía cotidiana y humana, donde la memoria y el hogar son refugios frente al paso del tiempo.

Por otro lado, los autores republicanos exiliados, impregnaron sus obras de un sentimiento de pérdida y nostalgia, y de denuncia frente a la injusticia. Con el tiempo, ambas ramas confluyeron en un mismo tono de desengaño y búsqueda de la verdad esencial.

Mientras que los poetas arraigados perciben un mundo ordenado donde Dios da sentido a la existencia, los desarraigados lo perciben como un caos, lugar de dolor, con un Dios callado ante el sufrimiento. La influencia de Aleixandre impulsó una poesía existencial, preludio de la de los años cincuenta.

La generación del 36 humanizó la lírica española. Rompieron con las vanguardias, hablaron de miedo, esperanza, fe y duda. Utilizaron un lenguaje sencillo y directo, el verso libre y metros tradicionales como el romance o el soneto. Son poetas de la intimidad y de la historia, que convirtieron la tragedia colectiva en una experiencia personal compartida.

4. MIGUEL HERNÁNDEZ

Un poeta para un pueblo

4.1. Biografía



Miguel Hernández nace en 1910 en Orihuela, en el seno de una familia humilde y de tradiciones muy rígidas. Cursa solo seis años de estudios primarios porque su padre lo obliga a pastorear su rebaño de cabras. Mientras el ganado pastaba, él leía a san Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega y Góngora. Esta soledad en el campo y el contacto directo con el ciclo de la vida, los animales, la dureza de la tierra y la muerte, dotarán a su poesía de una fuerza física y telúrica.

A medida que Miguel crece, su necesidad de escribir se vuelve imparable, a pesar de la oposición de su padre. Se rodea de un grupo de amigos intelectuales en la tahona de los Fenoll, destacando especialmente su amistad con **Ramón Sijé**, que se convierte en su mentor intelectual, guiándolo hacia una poesía formalmente perfecta y de temática religiosa. Bajo esta influencia, Miguel publica sus primeros versos en la prensa local. Es una etapa de juventud marcada por el esfuerzo de ser un autodidacta, escribiendo poemas mientras vigilaba el rebaño y soñando con el reconocimiento literario que solo Madrid podía ofrecer.

En 1931, el poeta emprende su primer viaje a la capital. El choque con la gran ciudad es traumático: la élite literaria lo mira con una mezcla de curiosidad y condescendencia. Regresa a Orihuela y publica en 1933 su primer libro, *Perito en lunas*, un poemario de estilo gongorino, difícil y hermético. Su segundo viaje a Madrid en 1934 supone un punto de inflexión radical en su trayectoria vital y poética. Participa en la labor de divulgación cultural de las Misiones Pedagógicas y trabaja para José María de Cossío en la redacción de la enciclopedia taurina *Los Toros*, lo que le permite integrarse en los círculos intelectuales madrileños y conocer a fondo la tradición popular y técnica de la tauromaquia, que tanto eco tendrá en sus versos.

Durante este periodo se produce su alejamiento ideológico y estético de Ramón Sijé, y su conversión hacia una poesía más humana y comprometida. Este cambio es impulsado por su amistad con Pablo Neruda —que lo invita a participar en su revista *Caballo verde para la poesía*— y Vicente Aleixandre. Neruda, con su visión de la «poesía impura», y Aleixandre ayudan a Miguel a abandonar el hermetismo gongorino de sus inicios para abrazar la vanguardia, el surrealismo y una conciencia social y amorosa mucho más libre. El poeta experimenta una profunda crisis sentimental y existencial que dará como fruto *El rayo que no cesa*. En este libro, el soneto clásico se llena de una fuerza biográfica nueva donde el amor es sentido como una «herida» o un «rayo» que lo atraviesa, uniendo la perfección técnica aprendida en Orihuela con la libertad creativa encontrada en Madrid.

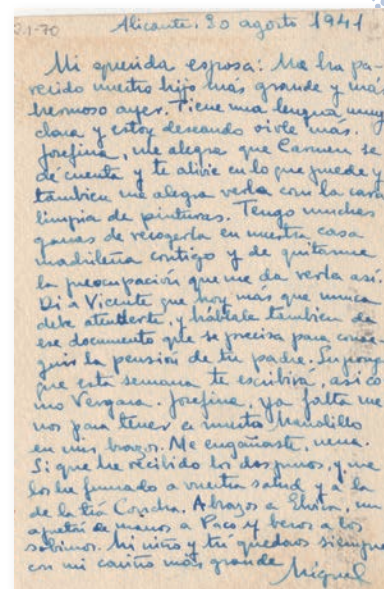
Este segundo viaje también marca su despertar político. El ambiente de la Segunda República y el contacto con intelectuales progresistas van moldeando su conciencia social, preparándolo para el compromiso que demostrará poco después al estallar la Guerra Civil. Miguel Hernández deja de ser un imitador de los clásicos para convertirse en un poeta con voz propia, capaz de unir la tierra con el espíritu y lo popular con lo culto. Comenzada la contienda, se afilia al Partido Comunista y se alista inmediatamente en el Quinto Regimiento. Se convierte en el poeta-soldado, participando activamente en misiones de

propaganda en los frentes de Madrid, Teruel, Extremadura y Andalucía. Durante estos años, su poesía se transforma en una herramienta de agitación social. En 1937 se casa con Josefina Manresa y publica *Viento del pueblo*, una obra de carácter épico donde el poeta actúa como portavoz de los oprimidos, dignifica al campesinado y denuncia las injusticias sociales, utilizando un lenguaje directo y apasionado que busca dar voz a quienes nunca la habían tenido. En este periodo también viaja a la Unión Soviética y participa en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura.

Hacia 1938, a medida que el signo de la guerra se vuelve desfavorable para la República, la poesía de Miguel da un giro: el entusiasmo bélico de sus primeros romances desaparece para dejar paso a una visión mucho más descarnada y dolorosa de la realidad. Esta transición se refleja en su libro *El hombre acecha*, donde la guerra ya no se ve como una lucha heroica, sino como una tragedia que deshumaniza al individuo. El dolor por las víctimas de ambos bandos, la conciencia de la derrota inminente y la tristeza por la separación de su esposa y de su hijo, Manuel Miguel, impregnan sus versos de un pesimismo existencial profundo.

Con el fin de la guerra en 1939, Miguel intenta huir a Portugal, pero es detenido por la policía del régimen de Salazar y entregado a las autoridades franquistas. Comienza entonces un peregrinaje de tres años por diversas prisiones españolas (Huelva, Sevilla, Madrid, Palencia, Ocaña y, finalmente, Alicante). En este periodo de absoluta precariedad, el poeta escribe su obra más emocionante y depurada: *Cancionero y romancero de ausencias*. En la soledad de la celda, Miguel se refugia en lo esencial: el amor a su familia y la esperanza de libertad.

A pesar de que su condena a muerte inicial es conmutada por una pena de 30 años de prisión gracias a la mediación de amigos como José María de Cossío y Neruda, las terribles condiciones de higiene y alimentación de las cárceles españolas de la posguerra minan su salud. Miguel contrae una neumonía que deriva en tifus y acaba en una tuberculosis. Fallece el 28 de marzo de 1942, con solo 31 años, en la cárcel de Alicante.



Carta de Miguel Hernández escrita a Josefina Manresa desde la cárcel de Alicante en 1941



4.2. Obra



Retrato de Miguel Hernández hecho en 1940 por Antonio Buero Vallejo en la cárcel.

La obra de Miguel Hernández se centra fundamentalmente en la poesía, género en el que alcanza su mayor plenitud artística, aunque también cultivó el teatro y dejó algunos textos en prosa —artículos y escritos circunstanciales— de menor relevancia dentro del conjunto de su producción.

En apenas una década de creación (1930-1941), Miguel Hernández evolucionó de una poesía de fuerte elaboración formal y raíz barroca a una escritura cada vez más directa, humana y comprometida con su tiempo. Su trayectoria refleja un proceso de transformación paralelo a su propia experiencia vital: del aprendizaje estético al compromiso político, y de ahí a una poesía esencial marcada por la guerra, la cárcel y la cercanía de la muerte. Tanto en poesía como en teatro, Hernández concibió la literatura como una forma de verdad y de responsabilidad, entendiendo el arte no como evasión, sino como testimonio y acción.

4.2.1. Teatro

El teatro de Miguel Hernández comienza bajo una fuerte influencia de los autos sacramentales de Calderón de la Barca y la guía de Ramón Sijé. Su primera obra importante es *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933), un auto sacramental publicado en la revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín, en el que utiliza personajes alegóricos para representar la inocencia, el pecado y el arrepentimiento del hombre. Demuestra un dominio absoluto del verso y una técnica muy depurada, pero todavía se mueve en un terreno espiritual y simbólico alejado de la realidad social de España. Es una obra de aprendizaje donde ensaya la fuerza del diálogo y el conflicto dramático, pero siempre bajo un prisma católico y tradicionalista. Después escribe *El torero más valiente*, con ciertas resonancias de la figura de Ignacio Sánchez Mejías, que no llegó a ser publicada y cuyo texto ha sido restaurado a partir de un manuscrito.

Los hijos de la piedra (1935) pertenece a su segunda etapa teatral, el teatro social o reivindicativo de preguerra. El excesivo maniqueísmo de la obra resulta un tanto infantil y produce cierto rechazo, pero está dotada de valores literarios y escénicos y su mejor cualidad es su valor lírico. La mezcla del tema amoroso con el social lo convierte en una obra de transición hacia el teatro de guerra.

Cuando se traslada a Madrid y entra en contacto con la realidad política de la Segunda República, su visión dramática cambia radicalmente. Su obra *El labrador de más aire* (1937) es el mejor ejemplo de esta transición. Aquí, Hernández sigue la estela de Lope de Vega y el drama rural clásico, pero le da un giro moderno y social. La obra presenta el conflicto entre un labrador noble y orgulloso frente a la tiranía de los poderosos. Aunque utiliza el verso y estructuras tradicionales, el mensaje ya es claramente de reivindicación de la dignidad campesina y de la justicia social, alejándose de la abstracción religiosa de sus inicios para denunciar la realidad social española.

Con el estallido de la Guerra Civil, el teatro de Miguel Hernández se convierte en una herramienta de urgencia, naciendo lo que se denomina «teatro de guerra». Durante este periodo escribe piezas breves y directas destinadas a ser representadas en los frentes de batalla para elevar la moral de los soldados. Un ejemplo fundamental es su colección de piezas breves titulada *Teatro en la guerra* (1937), que incluye obras como *La cola*, *El hombrecito* o *Los salvadores de España*. Son obras de carácter propagandístico, con personajes muy esquemáticos (el héroe, el traidor, el cobarde), ya que no importa la profundidad psicológica, sino la claridad del mensaje político y la movilización del espectador.

Finalmente, destaca su obra *Pastor de la muerte*, donde intenta fundir su capacidad lírica con la tragedia bélica que está viviendo el país. En conjunto, el teatro de Miguel Hernández es el testimonio de un autor que creía profundamente en la función social del arte y que intentó, al igual que hizo Lorca con *La Barraca*, llevar la cultura al pueblo de la manera más directa posible.

4.2.2. Poesía

La poesía es el núcleo central de la producción literaria de Miguel Hernández y el espacio donde alcanza su plenitud artística. El **corpus poético** fundamental de Miguel Hernández está compuesto por cinco grandes libros publicados en vida o concebidos como tales por el propio autor, que corresponden a sus distintas etapas creativas:

1. *Perito en lunas* (1933).
2. *El rayo que no cesa* (1936).
3. *Viento del pueblo* (1937).
4. *El hombre acecha* (1939, aunque su edición fue destruida y no circuló hasta después de la guerra).
5. *Cancionero y romancero de ausencias* (escrito en la cárcel entre 1938-1941, publicado póstumamente).

Por tanto, su corpus poético esencial está formado por cinco libros, aunque si ampliamos el concepto de corpus e incluimos poemas sueltos no integrados en libros, composiciones dispersas en revistas, versiones previas o textos recuperados tras su muerte, entonces el conjunto es más amplio, pero esos cinco títulos constituyen el núcleo canónico y estructurado de su obra poética.

◆ *Perito en lunas* (1933)

Publicado cuando Miguel Hernández tenía solo veintidós años, *Perito en lunas* pertenece a su **etapa inicial o estética** y sorprende por su extrema dificultad técnica. Bajo la tutela de Ramón Sijé, se sumergió en la estética del Barroco, especialmente en la de Góngora, cuyo centenario en 1927 había marcado a toda la generación anterior.

El libro está compuesto por **cuarenta y dos octavas reales**, una forma métrica clásica y muy rígida. El título mismo es una declaración de intenciones: un «perito» es un experto y Miguel se presenta como un experto en las «lunas», un símbolo que para él representa tanto lo femenino y lo nocturno como el ciclo de la vida que observaba en el campo.

Lo más interesante del poemario es el contraste entre su forma culta y sus temas populares. Miguel Hernández canta a objetos e imágenes de la vida cotidiana del campo y de su infancia: un gallo, una sandía, un pozo o una palmera. Sin embargo, estos temas aparecen disfrazados tras un lenguaje **hermético y metafórico**. Utiliza el procedimiento de la **adivinanza poética**; nunca nombra directamente el objeto, sino que lo describe mediante metáforas complejas, hipérbatos y un vocabulario lleno de cultismos. Aunque la crítica recibió el libro con cierta frialdad, viéndolo como un ejercicio de estilo algo tardío, para el lector, leer *Perito en lunas* es resolver un jeroglífico lírico.

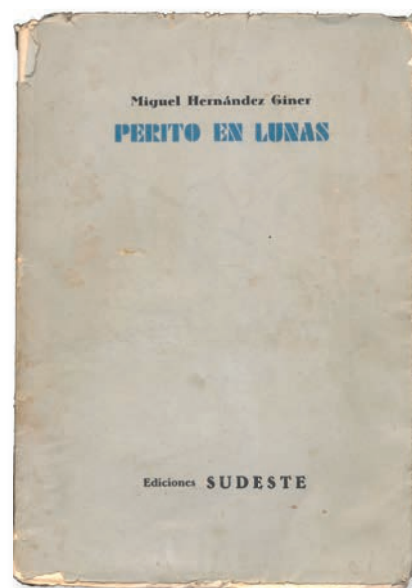
Octava real

La octava real (u octava rima) es una estrofa de ocho versos endecasílabos con rima consonante, estructurada bajo el esquema ABABABCC. Se caracteriza por tener seis versos de rima alterna y acabar con un pareado final.

Cohetes

Subterfugios de luz, lagartos, lista,
encima de la palma que la crea:
invención de colores a la vista,
sí transitoria, del azul, pirea.

- 5 A la gloria mayor del polvorista,
rectas la caña, círculos planea:
todo un curso fugaz de geometría,
principio de su fin, vedado al día.



ACTIVIDADES

5. ¿Qué partes del poema te permiten inferir que está hablando de «cohetes»?
6. ¿Qué tipo de estrofa emplea este poema? Analiza su esquema métrico.
7. ¿Qué autores influyeron en Miguel Hernández para el uso de este tipo de estrofa?
8. Localiza y explica las principales figuras retóricas.

I
Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.

5 Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido.

10 Mi sien, florido balcón
de mis edades tempranas,
negra está, y mi corazón,
y mi corazón con canas.

15 Tal es la mala virtud
del rayo que me rodea,
que voy a mi juventud
como la luna a la aldea.

20 Recojo con las pestañas
sal del alma y sal del ojo
y flores de telarañas
de mis tristezas recojo.

¿Adónde iré que no vaya
mi perdición a buscar?
Tu destino es de la playa
y mi vocación del mar.

25 Descansar de esta labor
de huracán, amor o infierno
no es posible, y el dolor
me hará a mi pesar eterno.

30 Pero al fin podré vencerte,
ave y rayo secular,
corazón, que de la muerte
nadie ha de hacerme dudar.

35 Sigue, pues, sigue, cuchillo,
volando, hiriendo. Algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.

◆ *El rayo que no cesa* (1936)

Publicado en 1936, es esencialmente un poemario de temática amorosa, pero no de un amor idílico o romántico convencional. El título ya nos da la clave: el amor es un «rayo» que golpea al poeta, una fuerza natural e inevitable que provoca un sufrimiento constante.

El libro está inspirado en la compleja relación con **Josefina Manresa**, marcada por las dificultades y el puritanismo de la época, pero también por una breve y apasionada relación en Madrid con la pintora Maruja Mallo. Esta dualidad genera un sentimiento de frustración. El poeta se siente como un toro herido, una imagen que utiliza constantemente como símbolo de la virilidad frustrada y el destino trágico.

El libro es una exhibición de maestría métrica. Aunque incluye algunos poemas en otros metros, la parte más importante la componen **veintisiete sonetos**. Miguel elige esta estrofa para contener la explosión de sentimientos que lo desborda. En estos poemas aparecen símbolos que son recurrentes en toda su trayectoria: el **cuchillo**, que representa el dolor agudo y la amenaza; el **toro**, que simboliza al propio poeta destinado al sacrificio y al sufrimiento; y la **tierra**, que conecta sus sentimientos con sus raíces humildes. Es aquí donde Hernández demuestra que ha superado el hermetismo de su libro anterior para escribir una poesía «impura», impregnada de vida, sangre y deseo.

Cierra el libro la «**Elegía a Ramón Sijé**», una de las más hermosas de la lengua castellana. La muerte repentina de su mejor amigo, en 1935, impactó tanto a Miguel que incluyó al final del libro este poema escrito en tercetos encadenados. El poeta expresa un dolor físico y terrenal, alejándose de los consuelos tradicionales para centrarse en el deseo de escarbar la tierra con los dientes para besar a su amigo y devolverlo a la vida.



ACTIVIDADES

9. Compara este poema con el de la página anterior.
10. Localiza los principales símbolos del poema y trata de explicar su significado.
11. Explica el esquema métrico del poema.
12. Identifica y comenta las figuras retóricas más relevantes.



◆ *Viento del pueblo* (1937)

Publicado en plena guerra civil española, *Viento del pueblo* marca el paso del «yo» al «nosotros». Miguel Hernández abandona la introspección para convertirse en el altavoz de los desposeídos, de los campesinos y de los soldados que luchan en el frente. El título mismo es una declaración de principios: el poeta se siente impulsado por un «viento» que emana del pueblo y él devuelve ese aliento en forma de versos para dar fuerza a la lucha. Miguel asume el papel de poeta-guía, cuya misión es denunciar la injusticia y ensalzar la valentía de los humildes. Es aquí donde el autor se consagra definitivamente como el **poeta del pueblo**, alejándose de los juegos literarios de las vanguardias para abrazar una literatura útil y necesaria.

El contenido del libro es profundamente épico y social. Miguel Hernández dignifica las profesiones más duras de la España rural en poemas icónicos donde interpela a los campesinos sobre de quién es la tierra que trabajan o denuncia con crudeza la explotación infantil.

Desde el punto de vista formal, rompe con el hermetismo y la rigidez de sus etapas anteriores. Al ser una poesía destinada a ser leída en las trincheras o recitada en voz alta ante gente sencilla, Miguel busca la **claridad** y la **eficacia comunicativa**. Por ello, aunque sigue usando estrofas clásicas, recurre con frecuencia al **romance**, estrofa por excelencia de la tradición popular española, fácil de memorizar y con una musicalidad que permite que el mensaje llegue directamente al pueblo. El lenguaje se vuelve apasionado, lleno de exclamaciones, imperativos y metáforas directas relacionadas con la tierra, la sangre y la naturaleza, logrando una fuerza retórica que busca movilizar la conciencia del lector.

Viento del pueblo es el libro donde Miguel Hernández alcanza su plenitud como poeta comprometido. Es la unión perfecta entre la tradición literaria y la urgencia histórica de un país en guerra, convirtiendo el dolor individual en una épica colectiva de esperanza y resistencia.

ACTIVIDADES

13. Compara este poema con los que has leído de las dos etapas anteriores. ¿Qué semejanzas y diferencias encuentras?

14. ¿Cómo ha evolucionado la temática desde *Perito en lunas* hasta *Viento del pueblo*? Justifica tus ideas con fragmentos del «Niño yuntero».

15. Destaca aquellos versos o estrofas que más te llamen la atención y explica por qué lo hacen.

El niño yuntero

	Carne de yugo, ha nacido más humillado que bello, con el cuello perseguido por el yugo para el cuello.	35	Cada nuevo día es más raíz, menos criatura, que escucha bajo sus pies la voz de la sepultura.
5	Nace, como la herramienta, a los golpes destinado, de una tierra descontenta y un insatisfecho arado.	40	Y como raíz se hunde en la tierra lentamente para que la tierra inunde de paz y panes su frente.
10	Entre estiércol puro y vivo de vacas, trae a la vida un alma color de olivo vieja ya y encallecida.		Me duele este niño hambriento como una grandiosa espina, y su vivir ceniciento revuelve mi alma de encina.
15	Empieza a vivir, y empieza a morir de punta a punta levantando la corteza de su madre con la yunta.	45	Lo veo arar los rastros, y devorar un mendrugo, y declarar con los ojos que por qué es carne de yugo.
20	Empieza a sentir, y siente la vida como una guerra, y a dar fatigosamente en los huesos de la tierra.	50	Me da su arado en el pecho, y su vida en la garganta, y sufro viendo el barbecho tan grande bajo su planta.
	Contar sus años no sabe, y ya sabe que el sudor es una corona grave de sal para el labrador.	55	¿Quién salvará este chiquillo menor que un grano de avena? ¿De dónde saldrá el martillo verdugo de esta cadena?
25	Trabaja, y mientras trabaja masculinamente serio, se unge de lluvia y se alhaja de carne de cementerio.	60	Que salga del corazón de los hombres jornaleros, que antes de ser hombres son y han sido niños yunteros.
30	A fuerza de golpes, fuerte, y a fuerza de sol, bruñido, con una ambición de muerte despedaza un pan reñido.		

◆ *El hombre acecha* (1939)

Publicado en 1939, agrupa composiciones que van desde la primavera de 1937 hasta septiembre de 1938.

Este libro surge en un contexto de hundimiento para la República. Miguel Hernández escribe desde la fatiga, el hambre y la visión directa de la muerte. El título mismo, *El hombre acecha*, es una referencia directa a la célebre cita *Homo homini lupus* de Hobbes («el hombre es un lobo para el hombre»). El poeta nos muestra una humanidad degradada por la guerra, donde las personas han perdido su dignidad y se han convertido en fieras. El tono es seco, amargo y profundamente pesimista.

En este poemario, Miguel se centra en las consecuencias más terribles del conflicto. Los temas centrales son el **odio**, visto como una enfermedad que lo emponzoña todo y el **hambre**, que aparece como una forma de humillación que despoja al hombre de su humanidad. También es el libro donde comienza a asomar la experiencia de la **cárcel** y la separación definitiva de la familia.

Formalmente, *El hombre acecha* supone un paso hacia la **desnudez poética**. Miguel Hernández utiliza un lenguaje más directo, sobrio y esencial. Los poemas suelen ser más cortos y las metáforas se vuelven más sombrías y realistas. Se nota un cansancio vital que lo lleva a eliminar los adornos innecesarios. Es un libro de transición técnica que prepara el camino hacia la perfección de su última obra, el *Cancionero y romancero de ausencias*. Simboliza el **fin de la ilusión**. Es el testimonio de un hombre que ve cómo su mundo se desmorona y cómo el ser humano es capaz de cometer las mayores atrocidades.

Canción primera

Se ha retirado el campo
al ver abalanzarse
crispadamente al hombre.

5 ¡Qué abismo entre el olivo
y el hombre se descubre!

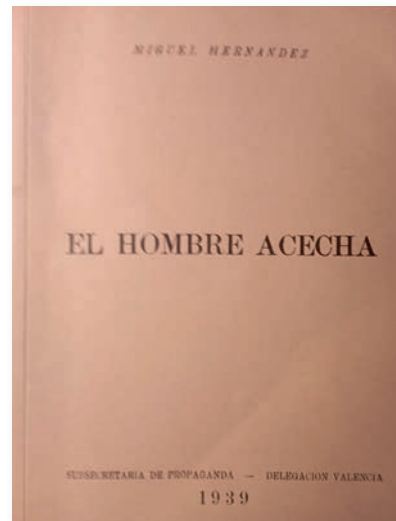
El animal que canta:
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras.

10 Garras que revestía
de suavidad y flores,
pero que, al fin, desnuda
en toda su crueldad.

15 Crepitan en mis manos.
Aparta de ellas, hijo.
Estoy dispuesto a hundirlas,
dispuesto a proyectarlas
sobre tu carne leve.

20 He regresado al tigre
aparta, o te destrozo.

Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre.



ACTIVIDADES

16. Describe la temática y el tono de este poema.

17. Identifica y comenta los símbolos más destacados.

18. ¿En qué momento de su vida escribió Miguel Hernández esta canción?
¿Cómo crees que se debía de sentir?

◆ *Cancionero y romancero de ausencias*

Los términos «**cancionero**» y «**romancero**» nos remiten a la tradición lírica española más pura y sencilla, mientras que la palabra «ausencias» articula todo el poemario. El libro nace de la carencia absoluta: la ausencia de libertad por estar en prisión, de su esposa Josefina Manresa, de su primer hijo, fallecido, Manuel Ramón, y de una vida digna. Frente a esta negación, Miguel Hernández no responde con odio, sino con una poesía despojada de adornos que se centra en lo esencial: el amor, la vida, la libertad y la muerte. **Poesía existencial**, donde el autor reflexiona sobre su propio destino desde la soledad más profunda de la celda.

Escrito entre 1938 y 1941, el libro es una lucha constante entre la sombra y la luz. Por un lado, aparece la realidad carcelaria y la muerte, por otro, el poeta se refugia en el recuerdo de su familia para sobrevivir. El ejemplo más célebre de esta obra son las «**Nanas de la cebolla**». También es central el tema del hijo muerto, a quien dedica poemas llenos de una ternura desgarradora.

El libro supone una ruptura total con la complejidad de sus etapas anteriores. Si en *Perito en lunas* dominaban las octavas reales y en *El rayo que no cesa* los sonetos, aquí Miguel busca la **máxima sencillez**. Predominan los versos cortos (octosílabos y hexasílabos) y las estrofas tradicionales como el romance, la copla o la seguidilla. El lenguaje es claro, directo y con una carga simbólica impresionante. Es una poesía que brota de la necesidad de decir lo máximo con lo mínimo.

Cierra la trayectoria del autor mostrando su victoria moral: a pesar de que el hombre está encarcelado y su cuerpo enfermo, su poesía sigue siendo libre y está llena de una luz que trasciende los muros de la prisión.

Tabla comparativa de etapas de la poesía de Miguel Hernández

Libro	Etapas	Estilo	Símbolo clave
<i>Perito en lunas</i> (1933) Consta de 42 octavas reales, estrofa utilizada por Góngora en la <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> .	Poesía de naturaleza, neogongorista y de vanguardia.	Difícil / metáfora	El acertijo
<i>El rayo que no cesa</i> (1936) Compuesto por 30 poemas escritos entre 1934 y 1935, incluida la «Elegía» final dedicada a Ramón Sijé.	La manifestación del amor, rehumanización.	Soneto / amoroso	El cuchillo / El toro / El rayo
<i>Viento del pueblo</i> (1937) contiene 25 poemas escritos entre 1936 y 1937, mientras que <i>El hombre acecha</i> recopila 19 poemas escritos entre 1938 y 1939.	Compromiso social, poesía de propaganda política y de combate.	Épico / romance	El viento / Los leones
<i>Cancionero y romancero de ausencias</i> recopilatorio de poemas escritos entre 1938 y 1941.	Poesía carcelaria, del dolor y de muerte.	Desnudo / íntimo	El hijo / La cebolla / La herida

4.2.3. Simbología en la obra poética de Miguel Hernández

SÍMBOLO	OBRAS			
	La naturaleza (<i>Perito en lunas</i>)	La manifestación del amor (<i>El rayo que no cesa</i>)	El compromiso social (<i>Viento del pueblo</i> y <i>El hombre acecha</i>)	La poesía del dolor y de la muerte (<i>El cancionero</i> y <i>romancero de ausencias</i>)
Huesos	Muerte.	Impulso erótico en relación con la amada y con el deseo sexual insatisfecho.	Fuerza de los soldados.	Ausencia de la amada.
Lluvia	Fenómeno natural fundamental para la vida. Elemento del que depende la supervivencia del agricultor y del pastor.	Pena y dolor provocado por el amor o la pérdida de un ser querido.	Asociada con el esfuerzo del trabajador se identifica con el sudor. Dignifica al labrador. Asociado a las manos. Aviva el ánimo de los soldados.	Aviva el dolor por la ausencia y el recuerdo de las personas amadas. Aviva la esperanza por el recuerdo de lo vivido y el deseo del reencuentro con los seres queridos.
Luna	Paso del tiempo y ciclo de la vida.	Fatalidad y muerte. Opuesta a la claridad y al sol.		Fatalidad y muerte. Opuesta a la claridad y al sol.
Rayo		Dolor y pena amorosa. Asociado a otros símbolos como el cuchillo, la navaja y la espada.	Fuerza.	Recuerdo feliz y también doloroso debido a la ausencia.
Toro	Muerte.	Virilidad cuando está libre. Fatalidad cuando está en la plaza.	El toro (junto a otros animales como el león y el águila) es símbolo del valor y la rebeldía en oposición a los bueyes, animales mansos que se conforman con su situación y prefieren seguir explotados bajo el yugo de sus dominadores, que les proporcionan el sustento.	
Viento	Fenómeno atmosférico relacionado con la naturaleza.	Mujer amada.	Fuerza del pueblo en lucha y voz del poeta. Vehículo de transmisión de sus ideales.	Destrucción, odio y rencor.
Tierra	Naturaleza y mundo del trabajo.	Amor.	Los desheredados y explotados.	Recuerdo del hijo perdido.

4.3. Antología comentada

4.3.1. Perito en lunas

El poema V «Palmera» se inscribe en la primera etapa de Miguel Hernández, caracterizada por el vanguardismo y un marcado neogongorismo.

Comentario de texto

El tema principal es la descripción de la palmera, comparada metafóricamente con una columna, donde la intención del autor es el juego conceptual. En este contexto, el emisor se posiciona como un perito o experto que observa el mundo circundante para transformarlo en un acertijo lírico. Desde un nivel estructural y métrico, el poema se presenta como una octava real, compuesta por ocho versos endecasílabos con rima consonante siguiendo el esquema ABABABCC. Esta estrofa refuerza el tono solemne y clásico, evidenciando una búsqueda del rigor que Góngora empleó en su *Polifemo*. La octava se divide en dos partes: los primeros seis versos preparan la descripción sensorial, mientras que el pareado final cierra la imagen con una resolución plástica y contundente.

En el nivel morfosintáctico, se aprecia una gran tensión en el lenguaje mediante el uso del hipérbaton: siguiendo la estética culterana, el autor violenta el orden lógico de la frase para elevar el tono y crear una sonoridad majestuosa. El empleo de encabalgamientos suaves dota al poema de una lentitud descriptiva que imita la elevación del árbol hacia el cielo. Pasando al nivel léxico-semántico, el mundo se presenta como un enigma a través de la metáfora deshumanizada. La palmera es descrita mediante analogías que la alejan de su realidad orgánica para convertirla en un objeto artístico. La «espuela» funciona como metáfora de la base del tronco o la raíz, sugiriendo una fundación punzante, mientras que el «desenlace de surtidor» es una imagen que indica que la palmera fluye, utilizando un léxico técnico y dinámico.

La descripción continúa con el «tirabuzón» lunar, que representa la altura extrema de la palmera cuyas hojas parecen enroscarse en el astro, y el «camello más alto de canela» que se refiere al color y textura parda de la corteza, reforzando su asociación cultural con el dátil y el mundo árabe-mediterráneo. El verso «Resuelta en claustro, viento esbelto pace» muestra una complejidad sintáctica puramente gongorina; el «claustro» es el espacio cerrado que crean las palmas en la copa donde el viento, personificado, parece alimentarse o quedar atrapado suavemente. Finalmente, las «gargantillas de oro» representan los dátiles dorados que cuelgan del cuello del árbol, dotándolo de una delicadeza femenina, mientras que la resolución del acertijo llega en el verso final: la «sierpe» que se iza y canta simboliza el movimiento ascendente del tronco que se transforma en espíritu y voz.

Aunque el título identifica el objeto, el cuerpo del poema evita el nombre común para obligar al lector a una recreación mental a partir de sus características. Este texto es un ejemplo magistral del neogongorismo de la generación del 27 asimilado por Miguel Hernández, donde un elemento cotidiano de la naturaleza es elevado a categoría artística mediante una sintaxis latinizante, un léxico rico y una metáfora continuada de gran hermetismo.

1

Palmera

Anda, columna; ten un desenlace de surtidor. Principia por espuela. Pon a la luna un tirabuzón. Hace el camello más alto de canela.

5 Resuelta en claustro viento esbelto pace, oasis de beldad a toda vela con gargantillas de oro en la garganta: fundada en ti se iza la sierpe, y canta.

ACTIVIDADES

1. Indica el tema del poema y explica brevemente la estructura del contenido.
2. ¿Qué se entiende por «acertijo lírico» en relación con este poema?
3. Analiza la estructura métrica de la composición.
4. Explica la metáfora de la palmera como «surtidor».
5. Explica el significado del v. 7: «con gargantillas de oro en la garganta».
6. Relaciona el estilo de este poema con los ideales de la poesía pura.
7. Relaciona este poema con la etapa correspondiente en la trayectoria poética de Miguel Hernández y señala dos características del estilo de esta etapa presentes en el texto.
8. Compara este poema con «Cohetes» (p. 43). ¿Cuál te ha gustado más? ¿Por qué? Justifica tu respuesta en 4-5 líneas.



Captura este código para profundizar en la simbología secreta de este poema con un recurso de la Biblioteca Cervantes Virtual.

4.3.2. *El rayo que no cesa*

2

Me tiraste un limón, y tan amargo

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

- 5 Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

- 10 Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.



Miguel Hernández y Josefina Manresa

«Me tiraste un limón y, tan amargo» constituye uno de los ejemplos más depurados de la etapa de madurez amorosa de Miguel Hernández, donde el rigor formal del Siglo de Oro se funde con la «poesía impura» del siglo XX. Incluido en *El rayo que no cesa*, este poema marca el triunfo de la rehumanización: el paso del juego de ingenio a la confesión pasional. A través de una anécdota —el impacto de una fruta lanzada por la amada—, construye una arquitectura de dolor y deseo, transformando el limón en un proyectil cargado de rechazo. Es el testimonio de un corazón que ruge ante la fatalidad de un amor que hiere con la precisión de un rayo.

En una versión anterior de este soneto en el *El silbo vulnerado*, hay variantes en tres versos interesantes ya que indican los ideales expresivos hacia los que se orientaba el poeta. El v. 2 decía: «con una mano rápida y tan pura». En la versión final Hernández ha querido atenuar detalles de la anécdota que originó el soneto para acentuar la emoción. En el v. 11: «a mi voraz malicia tan ajena», ocurre algo parecido. En ambos se subraya la actitud enamorada: «cálida» ella, «voraz» él, restando importancia a la descripción detallada del incidente. Al añadir otro encabalgamiento en el v. 5 al ya existente al final del v. 6 se consigue enlazar los versos de la 2.ª estrofa aumentando la tensión interna con un momento máximo de intensidad lírica en el v. 8.

Comentario de texto

«Me tiraste un limón, y tan amargo» presenta a un protagonista lírico subjetivo que sufre, un amante en estado de vulnerabilidad absoluta que comienza la composición en una situación de inocencia o descuido bruscamente interrumpida. No solo recibe un golpe físico, sino un impacto emocional, donde el choque del cítrico se convierte en una metáfora de la herida amorosa; el «yo» lírico transita de la sorpresa a la amargura y finalmente a una devoción absoluta hacia la amada, pues a pesar del golpe, sigue rindiéndose ante quien lo hirió. Aunque no aparece físicamente, la amada —identificada con Josefina Manresa— interactúa con el poeta a través del juego cruel: lo que comienza como un gesto de cortejo, Hernández lo eleva a una agresión existencial.

El tema central es el paso del dolor físico y el deseo erótico a la melancolía amorosa, provocado por un gesto de desdén. El poema, escrito entre 1934 y 1935, marca el abandono del hermetismo de *Perito en lunas* para explorar la lírica del sentimiento. En su nivel estructural y métrico, nos hallamos ante un soneto clásico compuesto por catorce versos endecasílabos con rima consonante (ABBA ABBA CDE CDE). Esta estructura rígida sirve para contener la pasión desbordada del autor, estableciendo una tensión entre fondo y forma. Internamente, el contenido se divide en dos planos: los cuartetos se centran en el plano físico y erótico, narrando la anécdota del lanzamiento del limón que despierta una «ansiosa calentura» y una asociación erótica con la «punta de seno duro y largo», mientras que los tercetos se desplazan al plano emocional y reflexivo, donde la malicia erótica se apaga ante la sonrisa inocente de ella, transformándose en una «picuda y deslumbrante pena».

En el nivel morfosintáctico, se produce una distinción fundamental respecto a su etapa anterior. Predomina el pretérito perfecto simple mediante verbos como «tiraste», «probé», «pasó» o «sintió», que marcan la irrupción brusca de un suceso concreto en el pasado, a diferencia de los presentes atemporales del neogongorismo inicial. Aunque persiste el hipérbaton, la sintaxis es mucho más fluida y natural. En el nivel léxico-semántico destaca la metonimia del limón, que representa el rechazo; su sabor amargo y su «mordedura» simbolizan cómo el desamor penetra en lo íntimo. El poema se construye sobre antítesis que reflejan la contradicción interna del enamorado, oponiendo la «mano cálida, y tan pura» a la violencia de la sinestesia «golpe amarillo».

La adjetivación sensorial es riquísima y apela constantemente al tacto y a la vista mediante términos como «amargo», «dulce», «poroso» o «áureo», convirtiendo el color y el sabor en cualidades del sentimiento. Sustantivos clave como «sangre» y «pecho» se impregnan de la acidez del fruto, desembocando en el concepto hernandiano de la «pena» como un dolor físico y tangible.

Miguel Hernández nos ofrece una lección sobre la vulnerabilidad humana ante el poder de la belleza, con el limón como el proyectil del desamor. Con *El rayo que no cesa*, el poeta alcanza su plenitud y madurez, superando la vanguardia hermética para volver a las formas clásicas y expresar, en la tendencia de la rehumanización del arte, una crisis sentimental profunda y vital.

ACTIVIDADES

1. Resume el contenido del poema y determina su tema principal.
2. Explica el significado y la figura retórica presente en el sintagma «golpe amarillo».
3. ¿Qué simboliza el limón en el contexto del poema?
4. Describe la evolución emocional del «yo lírico» a lo largo del soneto.
5. ¿En qué se diferencia el uso de la naturaleza en este poema frente a *Perito en lunas*?
6. Contextualiza el poema en la obra *El rayo que no cesa*. Explica qué simboliza la pena en este libro y cómo evoluciona el estilo de Miguel Hernández respecto a su etapa anterior.
7. Elige uno de los versos más potentes del poema y reescríbelo como punto de partida para un poema breve (6 a 8 versos) en el que desarrolles una experiencia de amor intensa.



Puedes escuchar una versión musicada de este poema con la voz de Vicent Camps y la guitarra de Miquel Pérez Perelló.

3

Como el toro he nacido

Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.

5 Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.

10 Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.

En este soneto el poeta se metamorfosea en un toro convertido en un amante burlado, que sufre los desengaños y está abocado a un destino trágico e inevitable. El poeta se identifica con el toro que se crece en el castigo, porque su casta le obliga al destino para el que nació: morir luchando en la arena. El tema central del soneto es la magnitud de un anhelo amoroso condenado a la frustración. El impulso viril y el destino trágico son elementos temáticos que cobran toda su fuerza en la comparación con el toro.

«Como el toro he nacido para el luto» representa la cima de la simbología en la obra de Miguel Hernández de *El rayo que no cesa*. El poeta abandona definitivamente el juego formal para fundirse en un abrazo trágico con la figura del toro, animal que trasciende su naturaleza para convertirse en un *alter ego* del autor. Desde el principio es una constante en toda la obra hernandiana y se convierte en una imagen de su cosmovisión. A través de una arquitectura métrica impecable, Hernández proyecta su propia vulnerabilidad y su castigo amoroso sobre la nobleza, construyendo una metáfora universal sobre la fatalidad del destino y la persistencia del dolor. Expone detalladamente los paralelismos que el poeta encuentra entre él y el toro: ambos destinados al luto y al dolor (vv. 1-3), la virilidad (v. 4), el desmesurado corazón (vv. 5-8), la indomable fiereza (v. 9), la exteriorización sincera de su interior (vv. 10-11), su terca y perseverante insistencia (v. 12) y el trágico destino (vv. 13-14). Es el grito de un hombre que se reconoce herido por el rayo de un amor imposible y que acepta con dignidad su sacrificio.

Comentario de texto

El protagonista de este poema es un «yo» lírico que se identifica plenamente con la figura del toro, estableciendo una metáfora existencial donde el poeta proyecta su estado emocional sobre el animal. El protagonista se presenta como un ser que se crece ante el castigo y que, al igual que el astado en la plaza, se encuentra solo frente a su destino. Representa un vigor viril destinado a la derrota y a la muerte por amor: del mismo modo que el toro persigue el engaño del capote, el poeta persigue un amor que lo destruye. El tema es la identificación del autor con el toro como símbolo de un destino trágico, marcado por el luto, la fuerza y la condena a sufrir hasta el final.

Desde un punto de vista estructural y métrico, el poema se compone de catorce versos endecasílabos con rima consonante siguiendo el esquema clásico del soneto (ABBA ABBA CDE CDE). La organización de las ideas sigue una progresión temática clara: los cuartetos establecen la identidad a través del símil, presentando al poeta como un ser nacido para el dolor y acorralado por el castigo, mientras que los tercetos elevan la anécdota al nivel metafísico. En esta segunda parte se describen las consecuencias de dicho destino, donde a pesar de la grandeza del toro-poeta, su final es bramar y sufrir por un amor inalcanzable.

En el nivel morfosintáctico, destaca el uso de la anáfora y el paralelismo; la repetición de la estructura «Como el toro...» dota al poema de un ritmo de letanía que refuerza la obsesión del autor con su propia fatalidad. Los tiempos verbales juegan un papel crucial: el uso del pretérito perfecto compuesto («he nacido») marca la inevitabilidad del destino, mientras que los presentes («me crezco», «tengo», «te sigo y te persigo») indican que el sufrimiento es continuo y actual. La sintaxis avanza mediante oraciones coordinadas y yuxtapuestas, junto con el uso de encabalgamientos. Todo ello se apoya en una adjetivación fuerte y determinante, con términos como «marcado», «desmesurado» o «burlado».

El nivel léxico-semántico profundiza en el toro como símbolo de virilidad, nobleza sacrificada y soledad. El autor utiliza un campo semántico del dolor («luto», «castigo») entrelazado con un campo semántico del cuerpo («costado», «lengua», «ingle», «corazón»), lo que demuestra que en Hernández el sufrimiento es físico y tangible, no solo espiritual. Una metáfora clave es «la lengua en corazón tengo bañada», que sugiere que su poesía nace directamente de la sangre y el sentimiento.

Este es uno de los poemas más icónicos de Miguel Hernández. Si «Palmera» representaba el intelecto y «Me tiraste un limón, y tan amargo» la anécdota amorosa, «Como el toro he nacido» es su definición existencial definitiva. El autor humaniza al animal y animaliza al hombre hasta fundirlos en su agonía, recordándonos que existe una belleza sobrecogedora en la resistencia de quien, aun sabiéndose derrotado, no renuncia a la nobleza de su propia pena.

ACTIVIDADES

1. Resume el contenido del poema y explica cuál es el tema central.
2. Explica el sentido del v. 10: «la lengua en corazón tengo bañada».
3. Comenta la antítesis entre «nacer» y «morir» presente implícitamente en el texto.
4. Analiza la comparación metafórica del v. 12: «como el toro te sigo y te persigo». ¿A quién se dirige?
5. Explica el uso de la anáfora «Como el toro» y su efecto rítmico.
6. Relaciona el símbolo del toro con la cosmovisión poética de Miguel Hernández en *El rayo que no cesa* y menciona otros dos símbolos importantes de esta obra.



Lee este QR para escuchar a Francisco Rabal recitando este poema en RTVE.

Elegía a Ramón Sijé

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería)

- Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.
- 5 Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas
- daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.
- 10 Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.
- No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
15 y siento más tu muerte que mi vida.
- Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.
- 20 Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.
- No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.
- 25 En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.
- Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
30 a dentelladas secas y calientes.
- Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.
- 35 Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera
- de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.
- 40 Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.
- Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
45 mi avariciosa voz de enamorado.
- A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

La elegía fue compuesta unas dos semanas después de la muerte de su gran amigo Ramón Sijé, ocurrida el 24 de diciembre de 1935. Miguel se hallaba en Madrid cuando se enteró por Vicente Aleixandre. A raíz de su publicación en la *Revista de Occidente* suscitó grandes elogios de Ortega y Gasset, Marañón y Juan Ramón Jiménez que escribirá:

En el último número de la *Revista de Occidente*, publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela, una loca elegía [g] a la muerte de su Ramón Sijé y 6 sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la «poesía pura» deben buscar y leer estos poemas.

El rayo que no cesa se encontraba en la imprenta de Altolaguirre cuando Miguel pidió que la incluyera en el libro. La elegía está compuesta por 15 tercetos endecasílabos y un serventesio final en los que se aprecian diferentes estados de ánimo del poeta.

Escrito bajo el impacto brutal de la muerte de su amigo del alma, este poema marca un punto de inflexión en la trayectoria de Miguel Hernández: representa el momento en que la perfección técnica se quiebra ante la violencia del dolor real. El poeta abandona la retórica del amor cortés para descender a la tierra, a la materia y a la muerte, construyendo un canto de rebeldía existencial donde la palabra escarba, grita y resucita la memoria del amigo perdido.

Comentario de texto

El verdadero motor de este poema es el «yo» lírico, un hombre roto por la noticia de la muerte de su «compañero del alma». Su protagonismo se manifiesta a través de un proceso psicológico complejo que transita desde la rebelión violenta de las primeras estrofas —donde el poeta muestra una rabia que le impide aceptar la pérdida y le impulsa a «escarbar la tierra con los dientes»— hasta una comunión vitalista. Finalmente, el duelo se sublima y la desesperación da paso a una melancólica aceptación, llamando a la sombra de su amigo para caminar juntos de nuevo. Ramón Sijé es el objeto de esta elegía, reflejando una amistad intelectual y vital profunda que se situó por encima de las diferencias ideológicas que los separaron en vida. El tema central es el dolor inconsolable por la muerte del amigo, la rebelión ante la fatalidad y el deseo imposible de devolverlo a la vida a través de la naturaleza.

En el nivel estructural y métrico, Hernández se aleja de los sonetos predominantes en su obra para utilizar tercetos encadenados de versos endecasílabos (ABA BCB CDC...). Esta elección permite un fluir del discurso más narrativo, adecuado para el lamento, generando una sensación de marcha fúnebre continua o un llanto que no acaba, para terminar cerrando con un serventesio. Internamente, el poema sigue una gradación emocional basada en las fases del luto: comienza con una explosión de dolor donde la muerte se percibe injusta y cruel (vv. 1-21); continúa con una rebelión marcada por la famosa exclamación «No perdono a la muerte enamorada» (vv. 22-33); y concluye con un proceso de sublimación donde Ramón Sijé se integra en la naturaleza, permitiendo al poeta calmar su tono al aceptar que su amigo volverá transformado en «huerto», «flores» y «abejas» (vv. 34-49).

A nivel morfosintáctico, la anáfora y el paralelismo son recursos clave que enfatizan la negación y dotan al poema de un ritmo de letanía. Destacan especialmente los versos donde el dolor se agrupa en el costado hasta dificultar el aliento (vv. 8-9), o la repetición del deseo mediante el verbo «quiero», que subraya la voluntad de rebelión. Los tiempos verbales emplean un futuro de voluntad («volverás», «pajareará») que indica la determinación desesperada del poeta por traerlo de vuelta. Todo ello se apoya en una adjetivación sombría y violenta, con términos como «helado» o «dentelladas», y en la personificación de la muerte como un ser hambriento que actúa por envidia.

El nivel léxico-semántico revela una materialidad de la muerte sin eufemismos, utilizando palabras duras como «estercolas», «calavera» o «rastros». Hernández recurre al léxico de su tierra para convertir al amigo en parte del paisaje cotidiano, como el «huerto» o la «higuera». La hipérbole eleva el dolor a límites absolutos, mientras que el polisíndeton, mediante la repetición de la conjunción «y», ralentiza el ritmo acumulando el pesar. La tierra se convierte en una metáfora de la materia contra la que el poeta lucha y a la que finalmente pide que alimente la memoria del ausente.

Esta elegía trasciende el homenaje personal para convertirse en el manifiesto de una humanidad que se niega a aceptar el silencio de la tumba.

ACTIVIDADES

1. Contextualiza el poema: ¿quién fue Ramón Sijé y qué supuso su muerte para Miguel Hernández?
2. Resume la composición y determina el tema.
3. Identifica y explica la figura retórica en los versos: «Tanto dolor se agrupa en mi costado / que por doler me duele hasta el aliento».
4. Analiza la métrica del poema. ¿Por qué es una excepción dentro de *El rayo que no cesa*?
5. Divide el poema en partes según la evolución del sentimiento del poeta.
6. Comenta la evolución de los elementos de la naturaleza: de la tierra a las rosas.
7. Explica el sentido del último serventesio.
8. Realiza una representación visual del poema (mediante un *collage*, ilustración, fotografía, etc.) en la que plasmes los sentimientos y elementos simbólicos mencionados. Acompaña tu creación de una breve explicación escrita (4-5 líneas).



Lee este código QR y podrás ver una interpretación musical de este poema a cargo del cantautor Joan Manuel Serrat.

4.3.3. *Viento del pueblo*

5

Vientos del pueblo me llevan

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.

- 5 Los bueyes doblan la frente,
impotentemente mansa,
delante de los castigos:
los leones la levantan
y al mismo tiempo castigan
10 con su clamorosa zarpa.

No soy de un pueblo de bueyes,
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
15 y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta.
Nunca medraron los bueyes
en los páramos de España.

- ¿Quién habló de echar un yugo
20 sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quién al rayo detuvo
prisionero en una jaula?

- 25 Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma,
labrados como la tierra
30 y airosos como las alas;
andaluces de relámpagos,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
35 extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,

- aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
40 frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha,
reyes de la minería,
señores de la labranza,
45 hombres que entre las raíces,
como raíces gallardas,
vais de la vida a la muerte,
vais de la nada a la nada:
yugos os quieren poner
50 gentes de la hierba mala,
yugos que habéis de dejar
rotos sobre sus espaldas.
Crepúsculo de los bueyes
está despuntando el alba.
55 Los bueyes mueren vestidos
de humildad y olor de cuadra:
las águilas, los leones
y los toros de arrogancia,
y detrás de ellos, el cielo
60 ni se enturbia ni se acaba.
La agonía de los bueyes
tiene pequeña la cara,
la del animal varón
toda la creación agranda.
65 Si me muero, que me muera
con la cabeza muy alta.
Muerto y veinte veces muerto,
la boca contra la grama,
tendré apretados los dientes
70 y decidida la barba.

Cantando espero a la muerte,
que hay ruiseñores que cantan
encima de los fusiles
y en medio de las batallas.



Publicado por primera vez en *El Mono Azul* (n.º 9, octubre de 1936) es una invitación a la lucha y una respuesta a los que quieren echar un yugo sobre el cuello de esta raza. Es uno de los romances más entusiastas y potentes de todo el libro.

Representa el clímax de la épica hernandiana y de su compromiso con la causa republicana. Miguel Hernández abandona definitivamente la introspección amorosa para convertirse en el poeta-soldado, fundiendo su destino individual con el aliento colectivo de una nación en guerra. A través de un ritmo impetuoso y una simbología de una fuerza arrolladora, el autor transforma la palabra en una herramienta de combate: un manifiesto ético donde el poeta asume su papel de guía espiritual.

Comentario de texto

El protagonista colectivo es el pueblo personificado a través de las distintas regiones de España. Miguel Hernández va nombrando a los protagonistas por sus orígenes —«Asturianos de braveza», «castellanos de alma», «andaluces de relámpagos»— construyendo una suma de identidades que forman una unidad inquebrantable frente al enemigo. El título resulta fundamental, ya que los «vientos» simbolizan las corrientes de la historia y la ideología que impulsan al pueblo a levantarse, actuando como una fuerza épica superior. Aunque el pueblo es el centro, emerge un «yo» portavoz que asume la misión de ser la voz de quienes no la tienen, dándoles aliento y recordándoles su propia fuerza. El poeta-soldado se funde con la colectividad hasta el punto de asumir el sacrificio personal, declarando que, si ha de morir, lo hará con la cabeza muy alta. El tema principal es la identificación total del poeta con la causa popular y la incitación a la lucha, rechazando la cobardía y exaltando la valentía.

A nivel estructural y métrico, Hernández elige el romance, la estrofa más tradicional de la épica española, por su enorme eficacia comunicativa, cuyo ritmo facilita su recitación. El texto avanza desde una declaración personal de destino hacia una enumeración geográfica, concluyendo con una exaltación del valor. Se distingue una introducción donde el poeta es arrastrado por esos «vientos», un desarrollo basado en la antítesis de símbolos entre la sumisión y la libertad, y una conclusión donde el autor se ofrece al sacrificio, dejando su alma como «ruiseñores» cantando sobre los fusiles.

En el nivel morfosintáctico, el uso de la anáfora y el paralelismo es un recurso esencial para crear ese efecto de empuje o dinamismo circular: «Vientos del pueblo me llevan / vientos del pueblo me arrastran». La estructura «No soy de un pueblo de bueyes / que soy de un pueblo que embargan» refuerza la identidad combativa. El uso de vocativos personaliza el mensaje y busca la unidad regional, mientras que la enumeración asindética dota al poema de la rapidez y urgencia propias de la poesía de guerra. La apelación al colectivo, los verbos de movimiento («llevan», «arrastran», «esparcen») y las interrogaciones retóricas desafían al enemigo y refuerzan el discurso épico.

Respecto al nivel léxico-semántico, el lenguaje se simplifica buscando la claridad necesaria para el combate. El poema se articula sobre la antítesis de los símbolos negativos de la cobardía, representados por los «bueyes» (animales castrados y sumisos ante el yugo), que se oponen a los símbolos positivos de libertad como «toros, leones y águilas», que se niegan a ser dominados. El léxico telúrico, con palabras como «raíces», «tierra» o «vientos», subraya que la lucha emana del propio paisaje. En este contexto, la muerte no se percibe como un fin trágico, sino como un acto de suprema dignidad.

Con esta obra entramos en la tercera etapa de Miguel Hernández, donde el cambio es radical. Ya no personifica la estética barroca ni el amante doliente, sino el poeta-soldado. Su poesía se transforma en un arma de combate con un lenguaje sencillo y directo, diseñado para ser comprendido en las trincheras, pero manteniendo una fuerza retórica impresionante que lo consagra como el gran poeta de la causa popular.

ACTIVIDADES

1. Resume el contenido del poema y determina el tema principal.
2. Explica la antítesis central del poema refiriéndose a los términos «bueyes» y «águilas/leones/toros».
3. ¿Qué representa la metáfora del «viento» que da título al poema y al libro?
4. Analiza la estructura métrica de la composición. ¿Por qué es significativa?
5. Explica el sentido de la enumeración de las regiones españolas (asturianos, vascos, castellanos...).
6. ¿Cómo define el poeta su propia misión como escritor en este texto?
7. Sitúa este poema en la trayectoria de Miguel Hernández. Explica las características de su poesía de guerra (*Viento del pueblo*) y cómo se diferencia formalmente de su etapa anterior (*El rayo que no cesa*).



Escucha a José Luis Rico recitando este poema en un archivo sonoro de la Biblioteca Cervantes Virtual.

Aceituneros

- Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
decidme en el alma: ¿quién,
quién levantó los olivos?
- 5 No los levantó la nada,
ni el dinero, ni el señor,
sino la tierra callada,
el trabajo y el sudor.
- 10 Unidos al agua pura
y a los planetas unidos,
los tres dieron la hermosura
de los troncos retorcidos.
- Levántate, olivo cano,
dijeron al pie del viento.
- 15 Y el olivo alzó una mano
poderosa de cemento.
- Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
decidme en el alma: ¿quién
amamantó los olivos?
- 20 Vuestra sangre, vuestra vida,
no la del explotador
que se enriqueció en la herida
generosa del sudor.
- 25 No la del terrateniente
que os sepultó en la pobreza,
que os pisoteó la frente,
que os redujo la cabeza.
- 30 Árboles que vuestro afán
consagró al centro del día,
eran principio de un pan
que solo el otro comía.
- 35 ¡Cuántos siglos de aceituna,
los pies y las manos presos,
sol a sol y luna a luna,
pesan sobre vuestros huesos!
- Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
pregunta mi alma: ¿de quién,
de quién son estos olivos?
- 40 Jaén, levántate brava
sobre tus piedras lunares,
no vayas a ser esclava
con todos tus olivares.
- 45 Dentro de la claridad
del aceite y sus aromas,
indican tu libertad
la libertad de tus lomas.

«Aceituneros» fue publicado por primera vez en el primer número de *Frente Sur* (*Periódico de Altavoz del Frente Sur, Jaén*), el 27 marzo de 1937.

La vista de los campos andaluces sugiere al poeta un canto revolucionario y una llamada a la acción. Conocido también por su primer verso: «Andaluces de Jaén», es uno de los poemas más potentes de la etapa de guerra de Miguel Hernández.

Es fundamental para explicar la poesía social, la dignificación del trabajador y el uso de la retórica para la movilización colectiva. Constituye uno de los gritos más desgarradores de la lírica comprometida del siglo XX.

Miguel Hernández se erige en la conciencia ética de una clase social históricamente silenciada: los jornaleros del olivar. Combinando la épica del romance con la crudeza de la realidad social, interpela directamente al campesino andaluz para que reconozca su propia dignidad y el valor de su sudor frente a la explotación.

Consciente de sus raíces, transforma el paisaje de Jaén en un escenario de lucha moral, donde el árbol de la paz (el olivo) se convierte en el testigo de una injusticia que solo la palabra poética y la voluntad popular pueden redimir.

Comentario de texto

El protagonista de este poema es un sujeto colectivo: los jornaleros de Jaén. Este se define por rasgos fundamentales como la alienación laboral, al presentar a hombres que trabajan una tierra ajena cuyo esfuerzo no les reporta riqueza, y una conexión física casi mística con el paisaje, donde sus manos y su sangre aparecen ligadas a la misma materia que los olivos. El poema describe una dignidad dormida en un protagonista que ha vivido en un estado de pasividad al cual el poeta intenta despertar actuando como una conciencia externa. Mediante una estructura de pregunta-interpelación, busca que los aceituneros reflexionen sobre la injusticia de la propiedad de la tierra para que dejen de ser elementos pasivos del paisaje y se conviertan en agentes de cambio social, siendo el tema central la reivindicación de la propiedad de la tierra para quienes la trabajan.

En el nivel estructural y métrico, se utiliza una forma cercana al romance, predilecta de Hernández en esta etapa por su raigambre popular y su facilidad para la recitación pública. El poema funciona como una canción de lucha donde la repetición de «Andaluces de Jaén» actúa como un estribillo. La estructura interna sigue una gradación clara: comienza con una interpelación inicial para llamar la atención de los aceituneros calificándolos de «altivos»; continúa con una reflexión histórica y social que cuestiona si el olivar fue levantado por el dinero o por el trabajo, describiendo el sacrificio de generaciones que han entregado su vida sin poseer nada; y concluye con una exhortación final que insta a los campesinos a recuperar su orgullo y no seguir siendo esclavos.

A nivel morfosintáctico, la interrogación retórica es el recurso gramatical dominante, obligando al lector a meditar sobre la injusticia de la propiedad con preguntas como «¿de quién, de quién son estos olivos?». El uso de vocativos establece una conexión directa y emocional, mientras que los paralelismos y las repeticiones, especialmente el uso del «ni» para negar la autoría del terrateniente («ni el dinero, ni el señor»), refuerzan el carácter rítmico. Esta estructura se complementa con un léxico antitético que contrasta el esfuerzo y el sudor de los «aceituneros» con la explotación del «terrateniente».

El nivel léxico-semántico se centra en la simbiosis entre el campo y el cuerpo. El olivo se erige como un símbolo del sacrificio humano, un monumento alimentado por «Vuestra sangre, vuestra vida». Hernández utiliza un rico campo conceptual del olivar con términos concretos como «truncos retorcidos», «aceituna» o «aceite», logrando que el pueblo se identifique plenamente con el mensaje. La personificación de la naturaleza subraya que los árboles son hijos del trabajo manual, mientras que el léxico de la explotación («presos», «esclava») se opone al concepto clave de la altivez.

«Aceituneros» trasciende la categoría de poema de guerra para convertirse en un himno universal a la dignidad del trabajo, donde los olivos de Jaén no están hundidos únicamente en la tierra, sino en el alma de los hombres que los cuidan.

ACTIVIDADES

1. Resume las ideas principales del poema y determina su tema central.
2. Explica el significado de los términos «altivos» y «señor» en el contexto sociopolítico del poema.
3. Identifica y explica el uso de la personificación en los versos que refieren al origen de los olivos.
4. Analiza la oposición entre «sangre/sudor» y «dinero/señor».
5. Explica la importancia de la poesía social y de guerra en Miguel Hernández. ¿Por qué utiliza el autor formas métricas populares como el romance en este libro en lugar de los sonetos de su etapa anterior?



Escanea este QR para acceder a la publicación original de *Frente Sur* (Periódico de Altavoz del Frente Sur, Jaén) donde apareció publicado por primera vez este poema, el 27 marzo de 1937.

Canción del esposo soldado

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo,
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

5 Morena de altas torres, alta luz y ojos altos,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida,
tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos
de cierva concebida.

10 Ya me parece que eres un cristal delicado;
temo que te me rompas al más leve tropiezo,
y a reforzar tus venas con mi piel de soldado
fuera como el cerezo.

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,
te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.
15 Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
ansiado por el plomo.

Sobre los ataúdes feroces en acecho,
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa,
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho
20 hasta en el polvo, esposa.

Cuando junto a los campos de combate te piensa
mi frente, que no enfría ni aplaca tu figura,
te acercas hacia mí como una boca inmensa
de hambrienta dentadura.

25 Escribeme a la lucha, siénteme en la trinchera;
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
y defendiendo tu vientre de pobre que me espera,
y defendiendo tu hijo.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,
30 envuelto en un clamor de victoria y guitarras,
y dejaré a tu puerta mi vida de soldado
sin colmillos ni garras.

Es preciso matar para seguir viviendo.
Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,
35 y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo
cosida por tu mano.

Tus piernas implacables al parto van derechas,
y tu implacable boca de labios indomables,
y ante mi soledad de explosiones y brechas
40 recorres un camino de besos implacables.

Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos.

Publicada por primera vez en el n.º 19 de *El Mono Azul* el 10 de junio de 1937, en «Canción del esposo soldado» convergen los tres grandes temas de Miguel Hernández: el amor, la guerra y la vida (a través del hijo).

El poeta personaliza la guerra a través de su relación con Josefina Manresa y proyecta un futuro de libertad sobre la figura del hijo que está por venir. Representa el equilibrio perfecto entre la épica del combatiente y el lirismo del amante, consolidándose como una de las cimas de su poesía.

Trasciende la mera propaganda bélica para convertirse en un himno de esperanza vital y compromiso ético. Hernández defiende una causa como un hombre enraizado en la tierra y en el amor, proyectando sobre el vientre de la mujer amada la promesa de una libertad que debe conquistarse con sangre. Testimonía que la verdadera lucha se libra por el derecho sagrado a la vida, a la familia y a un mañana donde el hijo nacido de la guerra no herede las cadenas del pasado.

Comentario de texto

El protagonista de este poema es un «yo» lírico desdoblado en la figura del esposo-soldado, un hombre que desde el frente de batalla proyecta toda su lucha hacia el hogar. Este protagonista se define por dos roles inseparables: como esposo, es un hombre que recuerda y desea el cuerpo de su mujer, Josefina Manresa, a través de un amor con un fuerte componente erótico y vitalista; como soldado, asume la guerra como una necesidad moral, imprescindible para proteger el futuro de su familia. En esta composición, la esposa cobra también un protagonismo esencial mediante una simbología potente, donde su vientre actúa como trinchera y altar de vida frente a la muerte exterior, y el hijo se erige como la semilla de libertad y la justificación última de la sangre derramada en el frente. El tema central es la unión indisoluble entre el amor conyugal y el compromiso bélico.

Desde el punto de vista estructural y métrico, el poema se compone de estrofas de cuatro versos, los tres primeros alejandrinos y el cuarto, heptasílabo, con rima consonante (ABAb). Su uso otorga una gravedad rítmica que eleva el amor conyugal a una categoría sagrada. La estructura interna sigue una progresión emocional clara: comienza en el presente de la trinchera describiendo al poeta rodeado de armas y el deseo de regresar con su mujer; continúa con el compromiso bélico, donde empuñar el fusil se justifica como un acto de amor; y concluye con la visión de la maternidad y el hijo como el vencedor que dará sentido a todo el dolor de la contienda.

En el nivel morfosintáctico, el eje del poema es la antítesis entre las armas y el amor. El poeta describe sus manos manejando el fusil, mientras que sus sentidos anhelan la carne de la amada. La adjetivación, profundamente física, dota al texto de una gran carga emocional. El uso constante de la primera y segunda persona establece un diálogo íntimo que humaniza el conflicto bélico, creando una sensación de cercanía y promesa. Los paralelismos y una sintaxis más elaborada que en obras anteriores reflejan la profunda reflexión del autor en la soledad del frente.

Respecto al nivel léxico-semántico, Hernández emplea un léxico de la fecundidad con términos agrícolas como «sementera», «cerezo» y «surco», para explicar el embarazo, uniendo la fertilidad de la mujer con la de la tierra. La mujer es descrita como «vientre de amor» y su cuerpo se convierte en paisaje a través de metáforas agrarias, mientras que la isotopía bélica («fusil», «soldado», «balas», «trinchera», «campos de combate») se entrelaza con la esperanza que representa el hijo. El niño aparece como el motivo por el cual el soldado acepta morir.

Este poema es fundamental porque sirve de puente entre el Miguel Hernández poeta-soldado de *Viento del pueblo* y el autor íntimo que se volcará en la familia. Representa la humanización de la poesía de guerra, donde el compromiso político y la ternura familiar se funden para demostrar que, para Hernández, la libertad del hijo es la única victoria que realmente importa.

ACTIVIDADES

1. Resume el contenido del poema y determina el tema central.
2. Identifica y explica el significado de la metáfora que identifica a la mujer con la tierra.
3. Analiza la métrica del poema. ¿Qué efecto produce esta elección?
4. ¿Qué simboliza el hijo que está por nacer en el contexto de la guerra?
5. ¿Cómo evoluciona la imagen de la mujer en este poema respecto a *El rayo que no cesa*?
6. Analiza el tono del poema: ¿es puramente bélico o es lírico?



Puedes escuchar el poema recitado por Miguel Hernández en un documento único leyendo este código QR.

4.3.4. *El hombre acecha*

El herido

Para el muro de un hospital de sangre.

I

Por los campos luchados se extienden los heridos.
Y de aquella extensión de cuerpos luchadores
salta un trigal de chorros calientes, extendidos
en roncós surtidores.

- 5 La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo.
Y las heridas suenan igual que caracolas,
cuando hay en las heridas celeridad de vuelo,
esencia de las olas.

- 10 La sangre huele a mar, sabe a mar y a bodega.
La bodega del mar, del vino bravo, estalla
allí donde el herido palpitante se anega,
y florece, y se halla.

- 15 Herido estoy, miradme: necesito más vidas.
La que contengo es poca para el gran cometido
de sangre que quisiera perder por las heridas.
Decid quién no fue herido.

- 20 Mi vida es una herida de juventud dichosa.
¡Ay de quien no está herido, de quien jamás se siente
herido por la vida, ni en la vida reposa
herido alegremente!

Si hasta los hospitales se va con alegría,
se convierten en huertos de heridas entreabiertas,
de adelfos florecidos ante la cirugía
de ensangrentadas puertas.

II

- 25 Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.

- 30 Para la libertad siento más corazones
que arenas en mi pecho: dan espumas mis venas,
y entro en los hospitales, y entro en los algodones
como en las azucenas.

- 35 Para la libertad me desprendo a balazos
de los que han revolcado su estatua por el lodo.
Y me desprendo a golpes de mis pies, de mis brazos,
de mi casa, de todo.

- 40 Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
ella pondrá dos piedras de futura mirada,
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
en la carne talada.

Retoñarán aladas de savia sin otoño
reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida.
Porque soy como el árbol talado, que retoño:
porque aún tengo la vida.

«El herido» representa la etapa más sombría y desolada de Miguel Hernández. Publicado en *El hombre acecha* (1939), refleja el cambio de tono tras la euforia de *Viento del pueblo*: aquí ya no hay arengas victoriosas, sino la constatación del horror, la sangre y la derrota que se percibe inminente.

Si *Viento del pueblo* fue el grito épico de la esperanza colectiva, «El herido» se alza como el lamento de una España que se desangra agónicamente. El autor se despoja de la retórica del poeta-soldado para convertirse en el cronista del dolor físico y moral. La guerra ya no es un escenario de gestas sino un matadero. A través de una estética expresionista, construye una elegía de la supervivencia, donde el cuerpo herido se transforma en un campo de batalla simbólico.

Es el testimonio crudo de un autor que presiente el final y que intenta encontrar un sentido heroico al sacrificio de quienes han entregado su vida.

Comentario de texto

El protagonista lírico de este poema es el combatiente herido, presentado de una forma casi mística, que trasciende al individuo para convertirse en un símbolo de supervivencia y dignidad humana frente a la destrucción. No es solo un hombre que sangra, sino que su sangre representa la savia que mantiene viva la esperanza, definiéndose tanto por lo que pierde como por la vida que retiene. A diferencia de los poemas de clamor colectivo, aquí el protagonista se halla en silencio y soledad, enfrentado a su propia carne abierta y comportándose como un elemento de la naturaleza —similar a un árbol podado que sigue buscando la luz— bajo la premisa de «Para la libertad sangro, lucho, pervivo». El tema central es la exaltación de la sangre y la herida como símbolos de sacrificio y vitalidad frente a la muerte y la derrota.

En el nivel estructural y métrico, el poema está formado por series de estrofas de cuatro versos, los tres primeros alejandrinos y el cuarto, heptasílabo (ABAb), con rima consonante. La combinación de estos versos aporta un ritmo y una gravedad que contrastan radicalmente con la rapidez de los romances de su etapa anterior. La estructura interna sigue una gradación emocional clara: comienza con la presencia de la sangre como un elemento que lo inunda todo y donde el poeta se reconoce en su propio dolor; continúa con la identificación del «yo» con el sufrimiento de los soldados heridos; y concluye con la trascendencia del sacrificio, donde el poeta afirma que su sangre es un surco de vida que alimentará el futuro a pesar de la derrota.

A nivel morfosintáctico, destacan las hipérbolas sensoriales, como la imagen desgarradora de la sangre que «salta un trigal de chorros calientes». El uso de enumeraciones y paralelismos enfatiza la finalidad del sacrificio, mientras que la adjetivación sombría y física —«luchados», «roncos», «ensangrentadas», «vacías», «talado», «calientes», «herido»— refuerza una atmósfera de colores apagados o sangrientos. El uso constante de la primera persona («sangro», «lucho», «soy») sitúa el horror en un eterno ahora, posicionando al autor como el herido principal que sufre por el colectivo.

Respecto al nivel léxico-semántico, el poema desarrolla una estética del dolor a través de un campo semántico de la anatomía herida, subrayando que el sufrimiento es carne rota. La sangre se convierte en el símbolo central, evolucionando desde el vigor de etapas previas hacia una representación de la pérdida y la muerte que recorre España como un río. Se observa también una cosificación del cuerpo como paisaje, donde «las heridas suenan igual que caracolas», enfatizando la vulnerabilidad del ser humano. Finalmente, la libertad aparece como el único fin que justifica el desgarrar, dotando al sufrimiento de una dimensión casi religiosa o sagrada.

Miguel Hernández ya no canta a la victoria de las armas, sino a la victoria moral del que cae sin rendirse. La sangre del herido es la savia amarga de una libertad que, aunque postergada por la derrota, queda sembrada en la tierra a través de la palabra («Porque soy como el árbol talado, que retoño: / porque aún tengo la vida»). El poema ofrece así una visión mucho más sombría, herida y descarnada de la guerra, pero deja abierta la puerta a la esperanza.

ACTIVIDADES

1. Resume las ideas principales del poema y determina su tema central.
2. Explica el significado de la palabra «acecha» en el contexto del título del libro y del poema.
3. Identifica una hipérbole en el texto y explica qué sentimiento pretende transmitir el autor con ella.
4. Analiza el simbolismo de la sangre en este poema.
5. Explica el significado del verso: «Para la libertad sangro, lucho, pervivo».
6. Analiza la estructura métrica y el tono de la composición.
7. Analiza el cambio de tono que se produce en la poesía de Miguel Hernández al pasar de *Viento del pueblo* (1937) a *El hombre acecha* (1939). Menciona qué hechos históricos influyen en este cambio.



Lee el código para ver un vídeo de Joan Manuel Serrat interpretando «El herido».

9

Canción última

Pintada, no vacía:
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.

5 Regresará del llanto
adonde fue llevada
con su desierta mesa
con su ruinoso cama.

10 Florecerán los besos
sobre las almohadas.
Y en torno de los cuerpos
elevantará la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

15 El odio se amortigua
detrás de la ventana.

Será la garra suave.

Dejadme la esperanza.

«**Canción última**» es el cierre perfecto para *El hombre acecha* (1939), clave para explicar el tránsito entre la desolación de la guerra y la resistencia íntima del individuo. Se sitúa como el umbral lírico entre el horror colectivo de la guerra y la reclusión final del poeta, clausurando con una serenidad estremecedora el poemario. Escrito en las postrimerías de una contienda que ya se sabe perdida, representa la voluntad de resistencia del espíritu frente a la derrota.

El poeta se repliega hacia el espacio simbólico de la «casa» para defender el último espacio de dignidad: el amor y la esperanza. Es el testimonio de un autor que, ante el derrumbe del mundo exterior, decide clausurar las heridas del odio y sembrar la promesa de una futura claridad.

Comentario de texto

El protagonista lírico de este poema es un «yo» herido por la historia, un hombre que abandona el campo de batalla para regresar a lo esencial: la casa. En este punto de su trayectoria, el autor ya no recurre a la épica de *Viento del pueblo* ni a las grandes hazañas colectivas; por el contrario, contempla cómo el odio lo ha inundado todo y decide cerrar las puertas al exterior. El tema central es la esperanza de recuperar la felicidad doméstica y el amor tras la tragedia de la guerra, utilizando la casa como el símbolo supremo del «yo» y de la vida misma.

«Canción última» tiene dieciocho versos y se estructura en dos estrofas de cuatro versos, una estrofa de seis versos, un pareado y dos versos finales; todos los versos son heptasílabos. La rima es asonante en los pares y adopta la forma de un romance moderno o canción popular. Esta elección de la métrica y la brevedad del ritmo popular dotan a la composición de una sencillez máxima, anticipando así su última etapa en el *Cancionero y romancero de ausencias*.

Internamente, el poema se presenta como una progresión de la oscuridad hacia la luz. Comienza con la negación del odio y la voluntad de regresar a la normalidad de su casa, como metáfora de la vida; continúa con un repliegue hacia el corazón y el hogar como refugio ante la «garra» del mundo, reconociendo que, aunque la casa ha sufrido, el amor la llenará de nuevo; y culmina con la victoria del amor y el regreso imaginado de la esperanza, como la fuerza definitiva que expulsará el odio del mundo.

A nivel morfosintáctico, el poema se construye sobre un simbolismo de los tiempos verbales muy marcado, donde el futuro de esperanza («regresaré», «florecerán») proyecta una promesa de porvenir. Destaca el imperativo en «Dejadme la esperanza», una petición firme a quienes pretenden destruir su mundo privado. Todo ello se apoya en una sintaxis sencilla de oraciones breves y paralelismos.

El nivel léxico-semántico profundiza en la casa como una metáfora espacial que representa el último reducto de la libertad y el cuerpo del propio poeta: si la casa tiene flores y besos, el alma está sanando. El odio y la «garra» aparecen como fuerzas externas y opresoras del «hombre que acecha», frente a las cuales se alza la esperanza como símbolo de la victoria vital y la claridad definitiva. Se establece una clara antítesis entre lo material que falta y lo espiritual que sobra, apoyada en campos semánticos positivos de reconstrucción.

«Canción última» funciona como un testamento espiritual que cierra el libro de *El hombre acecha* con una nota de luz, demostrando la voluntad inquebrantable de Hernández de reconstruir el hogar sobre las cenizas de la derrota.

ACTIVIDADES

1. Resume el contenido del poema y determina el tema principal.
2. Explica el valor simbólico de la casa en este poema y cómo se opone a la temática general del libro *El hombre acecha*.
3. ¿Por qué piensas que en el poema dominan los tiempos verbales en futuro?
4. ¿Qué significado atribuyes al verso final?
5. Explica la trayectoria de Miguel Hernández desde la poesía de guerra hasta la poesía de la cárcel. ¿En qué punto intermedio se sitúa este poema?



Puedes escuchar una versión de este poema de Joan Manuel Serrat capturando este código.

4.3.5. *Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941)*

10

Llegó con tres heridas

Llegó con tres heridas:
 la del amor,
 la de la muerte,
 la de la vida.

5 Con tres heridas viene:
 la de la vida,
 la del amor,
 la de la muerte.

Con tres heridas yo:
 10 la de la vida,
 la de la muerte,
 la del amor.

Ejemplo perfecto de la poesía desnuda de Miguel Hernández, su brevedad y sencillez esconden una profundidad metafísica. La estructura paralelística marca poderosamente todo el poema, dándole forma y resonancias populares al libro. Cada una de las tres estrofas paralelas recoge tres aspectos centrales de la cosmovisión hernandiana variando el orden que, aunque parece aludir a realidades distintas, subraya su identidad esencial.

Constituye el testamento lírico más esencial y depurado de Miguel Hernández. En esta brevísima composición, el poeta alcanza la cima de la sencillez máxima, despojándose de cualquier artificio retórico para reducir la existencia humana a su núcleo más trágico y luminoso. Escrito en la prisión, condensa toda la trayectoria vital y estética del autor en tres conceptos que se entrelazan en un ciclo eterno: amor, muerte, vida.

Comentario de texto

El protagonista lírico de este poema es un sujeto indeterminado, ese «él» o «ella» implícito en el verbo «llegó», que representa la condición humana marcada universalmente por el dolor. Este protagonista se define exclusivamente por tres heridas que resumen toda la existencia según la visión de Miguel Hernández: el amor, la muerte y la vida. El tema central es la síntesis existencial del ser humano a través del dolor, el sentimiento y el inevitable final. Situado en la etapa final de Hernández —la de la cárcel y la posguerra—, el poema representa el paso definitivo de la «poesía impura» de la contienda hacia una «poesía esencial» o desnuda, donde la palabra se despoja de todo adorno para nombrar la verdad.

En el nivel estructural y métrico, el poema consta de doce versos de arte menor —heptasílabos y pentasílabos— divididos en tres estrofas de cua-

tro versos cada una. Esta estructura de copla o cantar, con algunas rimas puntuales, acentúa su carácter de canción popular y le otorga un ritmo rápido. Internamente, existe una simetría perfecta basada en el simbolismo del número tres, que representa la totalidad. Mientras la primera estrofa aborda las heridas como algo que el ser trae consigo al nacer, las siguientes las reiteran y expanden en un orden marcado, enfatizando que el hombre no es más que la suma de esos tres ejes.

A nivel morfosintáctico, la composición se apoya en una sintaxis mínima orquestada por el verbo «llegar», configurando un estilo nominal donde el peso recae en los sustantivos. El ritmo del paralelismo dota al poema de una marcada estructura circular. Los tiempos verbales marcan el ciclo vital: el pasado («llegó») se refiere al nacimiento, mientras que el presente («viene») alude al proceso continuo de vivir y amar. El uso del artículo definido en «la vida», «el amor» y «la muerte» convierte estos conceptos en categorías universales, despojándolos de cualquier matiz individual.

Respecto al nivel léxico-semántico, la «herida» se erige como la metáfora central de toda la obra hernandiana, alcanzando aquí su significado metafísico último: nacer es estar herido por la vida, vivir es estarlo por el amor y culminar el proceso es la herida de la muerte. El léxico se reduce a sustantivos absolutos, lo que genera una intertextualidad con la «poesía desnuda» de Juan Ramón Jiménez, buscando la palabra exacta sin adornos innecesarios. La red léxico-semántica del paso del tiempo, reforzada por los verbos de movimiento, cierra el ciclo de la existencia humana.

Miguel Hernández logra capturar la esencia de la tragedia humana, demostrando que para expresar las verdades más grandes no se requieren artificios. Las tres heridas son las marcas de una existencia vivida con intensidad absoluta y constituyen el ejemplo perfecto de su madurez última.

ACTIVIDADES

1. Resume el contenido del poema y determina el tema principal.
2. Analiza el valor de la repetición y el paralelismo en este poema.
3. Analiza el simbolismo de las tres heridas.
4. Explica la estructura métrica y su relación con la tradición popular.
5. Comenta la desnudez estilística de este poema frente a *Perito en lunas*.
6. Explica las características de la etapa carcelaria de Miguel Hernández (*Cancionero y romancero de ausencias*) y compárala brevemente con la etapa de su libro *Viento del pueblo*.



Lee este QR y escucha a Joan Manuel Serrat interpretando este poema.

11

Tristes guerras

Tristes guerras
si no es amor la empresa.
Tristes. Tristes.

Tristes armas
5 si no son las palabras.
Tristes. Tristes.

Tristes hombres
si no mueren de amores.
Tristes. Tristes.

«Tristes guerras» ilustra la depuración estilística y el antibelicismo del autor desde la soledad de la cárcel. Se erige como uno de los alegatos antibelicistas más universales de la lírica española. Escrito en la prisión y bajo el peso de la derrota, este breve cantar representa la culminación de la «poesía desnuda» de Miguel Hernández. Lejos ya de la épica combativa de *Viento del pueblo*, el poeta reduce el conflicto bélico a su esencia más trágica y humana: la tristeza y el vacío. La palabra se vuelve mínima para que el sentimiento sea máximo, transformando la experiencia personal de la cárcel en una reflexión sobre la futilidad de la violencia y la supremacía del amor como única fuerza de resistencia ante la derrota.

Comentario de texto

El protagonista lírico de este poema es una voz doliente que, aunque se identifica con el propio poeta, se proyecta hacia toda la humanidad. Este «yo» lírico habla desde una desolación profunda; tras haber vivido el frente y ahora la cárcel, se posiciona como un testigo herido que contempla la guerra como un ciclo absurdo de destrucción. Desde su situación de carencia absoluta, habiendo perdido su libertad, su casa y a su primer hijo, el protagonista rechaza las «Tristes armas» y solo admite una contienda legítima: la del amor. Es un sujeto que intenta reconstruirse a través de la palabra esencial, reivindicando la fraternidad como única salida. El tema central es la inutilidad y la tristeza de la guerra frente a la primacía del amor. El poema nos sitúa en la etapa final de Hernández, donde el *Cancionero y romancero de ausencias* funciona como un diario de reflexión sobre lo perdido durante su cautiverio.

En el nivel estructural y métrico, el poema destaca por su sencillez y el despojo de artificios. Se trata de una composición de arte menor organizada en tres estrofas de tres versos que combinan tetrasílabos y heptasílabos, con el siguiente esquema métrico: aab-ccb-ddb. Esta forma popular otorga al poema un ritmo ágil, pero contenido. Internamente, la composición sigue una gradación temática y una serie de antítesis que dividen el texto en conceptos enfrentados: comienza con la condena de la guerra asociada a la tristeza y al odio, continúa con la crítica a las armas como instrumentos de muerte y finaliza con la exaltación del

amor como la única «empresa» o proyecto humano que dota de sentido a la existencia.

A nivel morfosintáctico, el poema se caracteriza por su estilo nominal y una economía léxica. El peso del texto recae en el adjetivo «tristes», que se repite anafóricamente para enfatizar la monotonía del dolor y la vacuidad de la contienda. El paralelismo entre las estrofas («Tristes... si no es... / Tristes... si no son...») refuerza el sentimiento de decepción ante la realidad bélica. El uso constante de la negación y la estructura condicional negativa subraya que cualquier actividad humana desprovista de amor carece de valor. La elipsis es aquí fundamental, pues el poeta omite verbos y conectores para quedarse con la esencia más pura de los sustantivos.

Respecto al nivel léxico-semántico, el adjetivo «tristes» adquiere una categoría ontológica: la guerra es triste porque deshumaniza al hombre. Al calificar de tristes a los hombres que no son «enamorados», el autor les despoja de su aura de héroes para revelarlos como seres incompletos. Resulta muy significativa la subversión del léxico bélico al hablar del amor como la única «empresa» posible, sugiriendo que las gestas militares son proyectos fallidos. El léxico es de una esencialidad absoluta, utilizando conceptos universales como «guerras», «armas» o «amor», sin necesidad de metáforas complejas para transmitir su mensaje antibélico.

Miguel Hernández logra desarmar toda la retórica belicista, demostrando que detrás de las banderas solo queda la vulnerabilidad del hombre que ha perdido su derecho a amar. Es uno de los testimonios más breves y contundentes de su madurez lírica, marcando el cierre definitivo de su evolución: el paso de la épica del combate al humanismo y al antibelicismo absoluto desde la soledad de la celda.

ACTIVIDADES

1. Resume el contenido del poema y determina el tema principal.
2. Analiza el uso del adjetivo «tristes» a lo largo del poema y señala qué figura retórica constituye su repetición.
3. Analiza la estructura métrica y el uso de la rima.
4. ¿Qué función tiene la brevedad del poema en la transmisión de su mensaje?
5. Explica la trayectoria poética de Miguel Hernández centrándose en el cambio de visión sobre la guerra: desde el entusiasmo de *Viento del pueblo* hasta el desengaño de este poema del *Cancionero y romancero de ausencias*.



Puedes escuchar este poema recitado accediendo a este enlace.

Hijo de la luz y de la sombra

I
(HIJO DE LA SOMBRA)

Eres la noche, esposa: la noche en el instante mayor de su potencia lunar y femenina.
Eres la medianoche: la sombra culminante donde culmina el sueño, donde el amor culmina.

- 5 Forjado por el día, mi corazón que quema lleva su gran pisada de sol adonde quieres, con un solar impulso, con una luz suprema, cumbre de las mañanas y los atardeceres.

- 10 Daré sobre tu cuerpo cuando la noche arroje su avaricioso anhelo de imán y poderío. Un astral sentimiento febril me sobrecoge, incendia mi osamenta con un escalofrío.

- 15 El aire de la noche desordena tus pechos, y desordena y vuelca los cuerpos con su choque. Como una tempestad de enloquecidos lechos, eclipsa las parejas, las hace un solo bloque.

- 20 La noche se ha encendido como una sorda hoguera de llamas minerales y oscuras embestidas. Y alrededor la sombra late como si fuera las almas de los pozos y el vino difundidas.

Ya la sombra es el nido cerrado, incandescente, la visible ceguera puesta sobre quien ama; ya provoca el abrazo cerrado, ciegamente, ya recoge en sus cuevas cuanto la luz derrama.

- 25 La sombra pide, exige seres que se entrelacen, besos que la constelen de relámpagos largos, bocas embravecidas, batidas, que atenacen, arrullos que hagan música de sus mudos letargos.

- 30 Pide que nos echemos tú y yo sobre la manta, tú y yo sobre la luna, tú y yo sobre la vida. Pide que tú y yo ardamos fundiendo en la garganta, con todo el firmamento, la tierra estremecida.

- 35 El hijo está en la sombra que acumula luceros, amor, tuétano, luna, claras oscuridades. Brota de sus perezas y de sus agujeros, y de sus solitarias y apagadas ciudades.

- 40 El hijo está en la sombra: de la sombra ha surtido y a su origen infunden los astros una siembra, un zumo lácteo, un flujo de cálido latido, que ha de obligar sus huesos al sueño y a la hembra.

Moviendo está la sombra sus fuerzas siderales, tendiendo está la sombra su constelada umbría, volcando las parejas y haciéndolas nupciales. Tú eres la noche, esposa. Yo soy el mediodía.

II
(HIJO DE LA LUZ)

- 45 Tú eres el alba, esposa: la principal penumbra, recibes entornadas las horas de tu frente. Decidido al fulgor, pero entornado, alumbrando tu cuerpo. Tus entrañas forjan el sol naciente.

- 50 Centro de claridades, la gran hora te espera en el umbral de un fuego que el fuego mismo abrasa: te espero yo, inclinado como el trigo a la era, colocando en el centro de la luz nuestra casa.

- 55 La noche desprendida de los pozos oscuros, se sumerge en los pozos donde ha echado raíces. Y tú te abres al parto luminoso, entre muros que se rasgan contigo como pétreas matrices.

- 60 La gran hora del parto, la más rotunda hora: estallan los relojes sintiendo tu alarido, se abren todas las puertas del mundo, de la aurora, y el sol nace en tu vientre, donde encontró su nido.

El hijo fue primero sombra y ropa cosida por tu corazón hondo desde tus hondas manos. Con sombras y con ropas anticipó su vida, con sombras y con ropas de gérmenes humanos.

- 65 Las sombras y las ropas sin población, desiertas, se han poblado de un niño sonoro, un movimiento, que en nuestra casa pone de par en par las puertas, y ocupa en ella a gritos el luminoso asiento.

- 70 ¡Ay, la vida: qué hermoso penar tan moribundo! Sombras y ropas trajo la del hijo que nombras. Sombras y ropas llevan los hombres por el mundo. Y todos dejan siempre sombras: ropas y sombras.

- 75 Hijo del alba eres, hijo del mediodía. Y ha de quedar de ti luces en todo impuestas, mientras tu madre y yo vamos a la agonía, dormidos y despiertos con el amor a cuestas.

- 80 Hablo y el corazón me sale en el aliento. Si no hablara lo mucho que quiero me ahogaría. Con espliego y resinas perfume tu aposento. Tú eres el alba, esposa. Yo soy el mediodía.

III (HIJO DE LA LUZ Y DE LA SOMBRA)

Tejidos en el alba, grabados, dos panales
no pueden detener la miel en los pezones.
Tus pechos en el alba: maternos manantiales,
luchan y se atropellan con blancas efusiones.

85 Se han desbordado, esposa, lunarmente tus venas,
hasta inundar la casa que tu sabor rezuma.
Y es como si brotaras de un pueblo de colmenas,
tú toda una colmena de leche con espuma.

90 Es como si tu sangre fuera dulzura toda,
laboriosas abejas filtradas por tus poros.
Oigo un clamor de leche, de inundación, de boda
junto a ti, recorrida por caudales sonoros.

Caudalosa mujer, en tu vientre me entierro.
Tu caudaloso vientre será mi sepultura.
95 Si quemaran mis huesos con la llama del hierro,
verían qué grabada llevo allí tu figura.

Para siempre fundidos en el hijo quedamos:
fundidos como anhelan nuestras ansias voraces:
en un ramo de tiempo, de sangre, los dos ramos,
100 en un haz de caricias, de pelo, los dos haces.

Los muertos, con un fuego congelado que abrasa,
laten junto a los vivos de una manera terca.
Viene a ocupar el hijo los campos y la casa
que tú y yo abandonamos quedándonos muy cerca.

105 Haremos de este hijo generador sustento,
y hará de nuestra carne materia decisiva:
donde sienten su alma las manos y el aliento,
las hélices circulen, la agricultura viva.

110 Él hará que esta vida no caiga derribada,
pedazo desprendido de nuestros dos pedazos,
que de nuestras dos bocas hará una sola espada
y dos brazos eternos de nuestros cuatro brazos.

No te quiero a ti sola: te quiero en tu ascendencia
y en cuanto de tu vientre descenderá mañana.
115 Porque la especie humana me han dado por herencia,
la familia del hijo será la especie humana.

Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
120 se besan los primeros pobladores del mundo.

«Hijo de la luz y de la sombra» es uno de los poemas más ambiciosos, extensos y simbólicos de la última etapa de Miguel Hernández. Este tríptico representa lo más conmovedor de su poesía amorosa. En la sombra o noche (parte I) se concentran las fuerzas astrales y cósmicas que ejercen sobre los esposos su inmenso poder y los lanzan al choque de los cuerpos ante el estremecimiento de la tierra y el firmamento. La unión se convierte en acontecimiento cósmico exigido por fuerzas misteriosas del universo: «potencia lunar», «sombra culminante», «solar impulso», «anhelo de imán y poderío». En el poema II, el parto es un acontecimiento cósmico («Tus entrañas forjan el sol naciente», «el sol nace en tu vientre») y la figura de la madre cobra proporciones astrales, transformada en «Centro de claridades» o en alba que alumbra al sol del hijo. En la parte III, si los esposos actúan en la generación y el parto como arrastrados por fuerzas siderales, el hijo será la prueba de que dos seres se han fundido en uno proyectándose hacia el pasado («los primeros pobladores del mundo») y hacia toda la posteridad. El hijo será lazo con toda «la especie humana» y fuente de energía que hará vivir la agricultura, mientras los pechos y las venas de la esposa «Tejidos en el alba» se desbordarán. La figura del hijo es una fuerza metafísica que vence a la muerte y a la cárcel.

Cierra el *Cancionero y romancero de ausencias* y se erige como el testamento metafísico y la culminación lírica de Miguel Hernández. Escrito en prisión, trasciende la mera anécdota de la paternidad para convertirse en una cosmogonía personal donde se libra la batalla definitiva entre la vida y la muerte. A través de una estructura de una gran densidad simbólica proyecta sobre su hijo la síntesis de sus propias contradicciones: el hijo es el fruto del amor (la luz) nacido en un tiempo de derrota y cautiverio (la sombra). Es un canto de victoria espiritual en el que Hernández deposita la esperanza en la nueva vida.

Comentario de texto

El protagonista lírico de este poema es el padre, pero presentado en una versión mística y cósmica que trasciende al hombre que sufre en la cárcel. Se trata de un ser que reflexiona sobre la creación, la herencia y la continuidad de la vida a través de su hijo, situándose en el centro de una tríada fundamental compuesta por la madre, el hijo y él mismo. El poeta se percibe como origen y espectador del milagro vital, proyectando en su descendencia una victoria rotunda sobre la muerte y la guerra. Como indica el título, el protagonista se define a través de la antítesis entre la sombra —que representa el pasado, el dolor y la cárcel— y la luz, que simboliza al hijo y la esperanza. El yo lírico se muestra triunfante, celebrando la fuerza de la sangre y el ciclo eterno de la naturaleza al sentir que, a través de su hijo, él no morirá del todo. El tema central es la supervivencia del ser humano mediante el hijo, nacido de la unión de los opuestos: el amor y la luz, frente al dolor y la sombra de la prisión.

En el nivel estructural y métrico, Hernández emplea serventesios alejandrinos con rima ABAB que dan a la composición un ritmo pausado, propio de un poema de carácter filosófico. Se organiza internamente en una serie de oposiciones binarias que recorren el origen del hijo en la sombra de la guerra, su gestación como triunfo de la luz en el vientre materno y su trascendencia final. El poema es un recorrido por esta dualidad donde el hijo funciona como síntesis: hereda la luz de la madre y la sombra del padre para vencer definitivamente a la muerte.

A nivel morfosintáctico, el texto es un complejo tejido de antítesis sistemáticas («luz»/«sombra», «sol»/«noche») que estructuran el pensamiento del autor. La adjetivación es a la vez física y cósmica, describiendo al hijo como un ser hecho de carne y sangre. Por otro lado, los paralelismos confieren un ritmo himnico («Tú eres la noche, esposa»... «Tú eres el alba, esposa»). El uso de la primera persona del plural refuerza la idea de la unión amorosa como fuerza creadora, mientras que la sintaxis construye afirmaciones rotundas sobre la inmortalidad que otorga la paternidad.

Respecto al nivel léxico-semántico, la luz representa el amor de Josefina y el futuro, personificado en el hijo que rompe la oscuridad de la cárcel. Abunda un léxico telúrico y físico con términos como «lunar», «tempestad» y «huesos», integrando una isotopía de la naturaleza donde lactancia es comparada con «colmenas» y «manantiales».

«Hijo de la luz y de la sombra» es el poema más extenso y profundo del *Cancionero y romancero de ausencias*, representando la síntesis final de su pensamiento: la victoria de la vida y el amor sobre la cárcel y el desastre exterior.

ACTIVIDADES

1. Resume las ideas principales del poema y determina el tema central.
2. Analiza el valor de la antítesis «luz»/«sombra» en el poema.
3. Explica la estructura del poema y la métrica utilizada.
4. Compara este poema con «Nanas de la cebolla» en cuanto al sentimiento de paternidad.
5. Relaciona este poema con la situación biográfica del autor en su etapa final. Explica qué significa el «hijo» como símbolo en la obra de Miguel Hernández.



Lee el código para ver un videoclip con una adaptación musical del cantautor Joan Manuel Serrat.

Nanas de la cebolla

- La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
- 5 Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.
- En la cuna del hambre
mi niño estaba.
- 10 Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchaba de azúcar,
cebolla y hambre.
- 15 Una mujer morena,
resuelta en luna,
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
- 20 que te tragas la luna
cuando es preciso.
- Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en los ojos
la luz del mundo.
- 25 Ríete tanto
que en el alma, al oírte,
bata el espacio.
- Tu risa me hace libre,
me pone alas.
- 30 Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
- 35 relampaguea.
- Es tu risa la espada
más victoriosa.
Vencedor de las flores
y las alondras.
- 40 Rival del sol,
porvenir de mis huesos
y de mi amor.
- La carne aleteante,
súbito el párpado,
- 45 y el niño como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!
- 50 Desperté de ser niño.
Nunca despiertes.
Triste llevo la boca.
Ríete siempre.
Siempre en la cuna,
- 55 defendiendo la risa
pluma por pluma.
- Ser de vuelo tan alto,
tan extendido,
que tu carne parece
cielo cernido.
- 60 ¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!
- Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
- 65 Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.
- 70 Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
- 75 Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.
- Vuela niño en la doble
luna del pecho.
- 80 Él, triste de cebolla.
Tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Las «Nanas de la cebolla» representan la culminación de la madurez de Miguel Hernández y su testimonio más desgarrador. Escrito tras recibir una carta de Josefina Manresa en la que le contaba que solo comían pan y cebolla, el poema trasciende la anécdota biográfica para convertirse en un himno universal de resistencia.

Comentario de texto

El protagonista lírico es el padre encarcelado, quien se dirige a su hijo desde la soledad y la precariedad de la prisión de Torrijos en 1939. Utiliza la estructura de una nana para consolar al niño, intentando transformar una realidad trágica marcada por el hambre en un motivo de orgullo y resistencia vital. Su voz actúa como un escudo; el yo lírico habla desde una vulnerabilidad profunda, sintiendo el hambre de su mujer e hijo como propia, lo que lo convierte en un ser doliente que sufre una doble prisión: la de los muros físicos y la de la impotencia por no poder proveer a los suyos. El tema central del poema es la lucha de la vida y la alegría (representadas por la risa del hijo) contra la miseria y la desolación de la posguerra (simbolizadas por la cebolla).

Desde el punto de vista estructural y métrico, la obra se compone de seguidillas compuestas, estrofas de siete versos de arte menor que combinan pentasílabos y heptasílabos con rima asonante en los pares (7- 5a 7- 5a 5b 7- 5b). Esta elección métrica refuerza la sencillez máxima del sentimiento, donde el ritmo ágil y quebrado imita el balanceo de la cuna. Hernández abandona aquí la solemnidad de etapas anteriores para buscar la «poesía desnuda» o esencial, donde la palabra nombra la miseria en su estado más puro. El poema progresa desde la realidad del hambre, con la cebolla como único alimento, hacia la exaltación de la risa del hijo como fuerza salvadora que vence a la oscuridad, concluyendo con una exhortación final en la que el padre pide al niño que mantenga su inocencia para no derrumbarse nunca.

En el nivel morfosintáctico, destaca una adjetivación física y cromática, con imágenes como «escarcha cerrada y pobre», «escarcha grande y redonda» o «hielo negro», que subrayan la frialdad del cautiverio. Los paralelismos y anáforas («con cinco azahares. / Con cinco diminutas») refuerzan la idea de la alegría como motor de libertad. La risa se metaforiza como una «espada» que desmora los muros, mientras que la aliteración («Tus risa me hace libre, / me pone alas. / Soledades me quita, / cárcel me arranca.») de sonidos suaves imita el arrullo de la nana. Se observa además una sintaxis que alterna frases breves con encabalgamientos junto al uso de imperativos de resistencia como «No te derrumbes» o «Ríete», proyectando en el hijo la fuerza que el padre ya no posee.

En el nivel léxico-semántico, el poema se construye sobre una red de metáforas que elevan lo cotidiano a la categoría de mito ético. La cebolla es el símbolo central: representa el hambre, la pobreza y el frío de la cárcel («escarcha»), convirtiéndose en una nutrición dolorosa que fluye como sangre. La risa se describe con imágenes de luz y aves — «Alondra de mi casa», «jilguero» —, representando la libertad que el padre ya no posee. Un aspecto fundamental es la descripción de la dentadura del niño («Con cinco dientes / como cinco jazmines»), que simboliza la victoria de la vida. La antítesis entre la luz del hijo y la sombra del padre estructura todo el conflicto emocional.

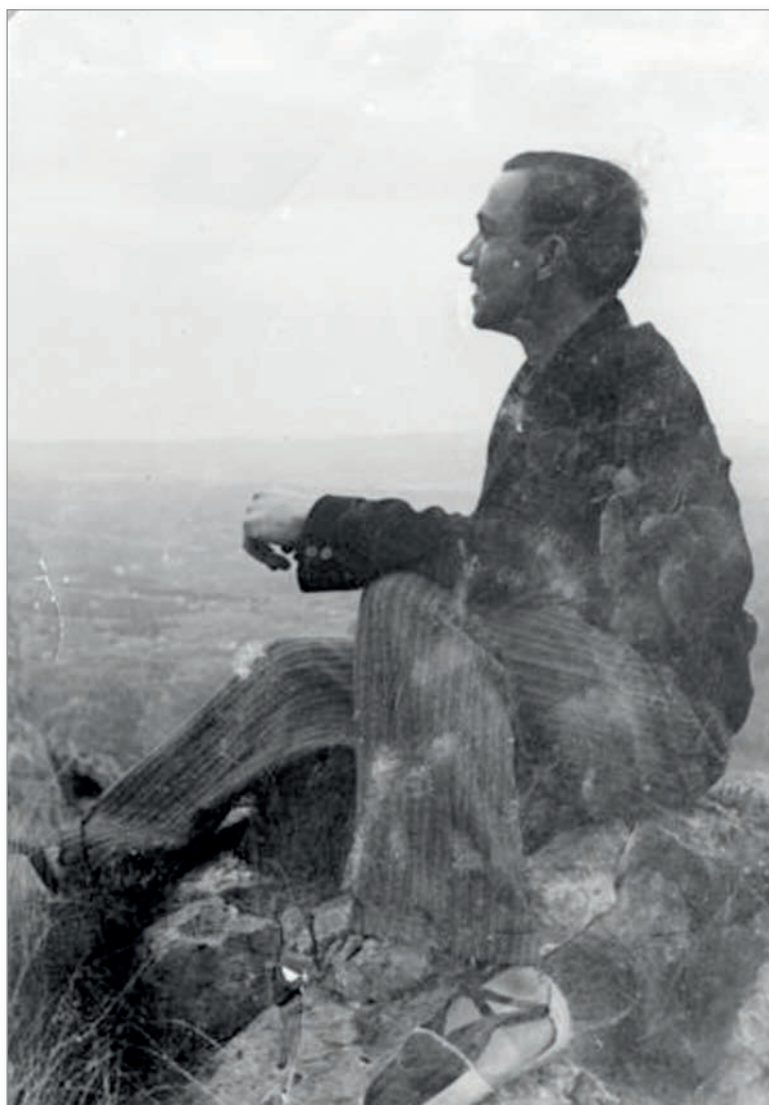
Las «Nanas de la cebolla» son la respuesta trágica a la «Canción del esposo soldado»: si allí el hijo era una promesa de victoria política, aquí es una necesidad de supervivencia física y moral. Despojando el lenguaje de todo artificio, Hernández convierte la precariedad en una metáfora de pureza, demostrando que la risa del hijo es la única arma capaz de vencer el silencio de la tumba y la oscuridad de la celda.

ACTIVIDADES

1. Resume las ideas principales del poema y determina el tema central.
2. Explica el simbolismo de la cebolla en el poema y comenta la metonimia en la expresión «sangre de cebolla».
3. Analiza la estructura métrica y la estrofa utilizada.
4. Analiza la importancia de la lírica tradicional y popular en el *Cancionero y romancero de ausencias*. Explica cómo Miguel Hernández utiliza una nana para expresar una realidad política y personal.



Captura este código y escucha una versión musicada de este poema.



Actividades de RECAPITULACIÓN

1. Comenta la influencia de la poesía de Góngora en *Perito en lunas* y algunos de los símbolos más relevantes.
2. Explica la evolución de Miguel Hernández como epígono de la generación del 27 a la poesía comprometida.
3. Comenta la importancia de *El rayo que no cesa* en la poesía de Miguel Hernández y su simbología.
4. Contextualiza la poesía de guerra y el compromiso con la colectividad en la obra de Miguel Hernández.
5. Lee el siguiente poema y contesta las cuestiones:

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
 Para la libertad, mis ojos y mis manos,
 como un árbol carnal, generoso y cautivo,
 doy a los cirujanos.

- 5 Para la libertad siento más corazones
 que arenas en mi pecho: dan espumas mis venas,
 y entro en los hospitales, y entro en los algodones
 como en las azucenas.

- 10 Para la libertad me desprendo a balazos
 de los que han revolcado su estatua por el lodo.
 Y me desprendo a golpes de mis pies, de mis brazos,
 de mi casa, de todo.

- 15 Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
 ella pondrá dos piedras de futura mirada,
 y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
 en la carne talada.

- 20 Retoñarán aladas de savia sin otoño
 reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida.
 Porque soy como el árbol talado, que retoño:
 porque aún tengo la vida.

- a. Identifica el poema y sitúalo en el conjunto de la obra de Miguel Hernández.
- b. Contextualiza histórica y socialmente su significado y función.
- c. Explica la simbología de este poema.
- d. Localiza y comenta las figuras retóricas más relevantes.
- e. Explica la evolución general de la poesía hernandiana tras este poema.

6. Explica la poesía desnuda de Miguel Hernández en *Cancionero y romancero de ausencias* y su simbología.
7. Describe la trayectoria poética de Miguel Hernández: de la abundancia retórica a la sencillez máxima del sentimiento.
8. Lee el siguiente poema, el que probablemente fue el último que escribió Miguel Hernández, en la prisión de Ocaña, y responde las preguntas posteriores.

Eterna sombra

<p>Yo que creí que la luz era mía precipitado en la sombra me veo. Ascua solar, sideral alegría ígnea de espuma, de luz, de deseo.</p> <p>5 Sangre ligera, redonda, granada: raudo anhelar sin perfil ni penumbra. Fuera, la luz en la luz sepultada. Siento que sólo la sombra me alumbra.</p> <p>Sólo la sombra. Sin astro. Sin cielo.</p> <p>10 Seres. Volúmenes. Cuerpos tangibles dentro del aire que no tiene vuelo, dentro del árbol de los imposibles.</p> <p>Cárdenos ceños, pasiones de luto. Dientes sedientos de ser colorados.</p> <p>15 Oscuridad del rencor absoluto. Cuerpos lo mismo que pozos cegados.</p> <p>Falta el espacio. Se ha hundido la risa. Ya no es posible lanzarse a la altura. El corazón quiere ser más de prisa</p> <p>20 fuerza que ensancha la estrecha negrura.</p>	<p>Carne sin norte que va en oleada hacia la noche siniestra, baldía. ¿Quién es el rayo de sol que la invade? Busco. No encuentro ni rastro del día.</p> <p>25 Sólo el fulgor de los puños cerrados, el resplandor de los dientes que acechan. Dientes y puños de todos los lados. Más que las manos, los montes se estrechan.</p> <p>Turbia es la lucha sin sed de mañana.</p> <p>30 ¡Qué lejanía de opacos latidos! Soy una cárcel con una ventana ante una gran soledad de rugidos.</p> <p>Soy una abierta ventana que escucha, por donde va tenebrosa la vida.</p> <p>35 Pero hay un rayo de sol en la lucha que siempre deja la sombra vencida.</p>
---	--

- a. Resume las ideas principales y determina el tema del poema.
- b. Sitúa este poema en el conjunto de la obra del poeta.
- c. Explica la estructura del poema y la métrica utilizada.
- d. Explica el significado de «sombra» y «luz» en el poema.
- e. Busca otras imágenes del texto y describe su valor simbólico.
- f. Identifica y comenta las figuras retóricas más destacadas.



Captura este código QR para escuchar un resumen de la unidad.